

Aproximaciones a Sor Juana

Sandra Lorenzano
(Editora)



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA



TEZONTLE

APROXIMACIONES A SOR JUANA

TEZONTLE

APROXIMACIONES A SOR JUANA

Editora
SANDRA LORENZANO



UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 2005

Primera edición electrónica, 2014

Diseño de portada e interiores: Alejandro Magallanes

D. R. © 2005, Universidad del Claustro de Sor Juana
Plaza San Jerónimo 47, Centro Histórico; 06080 México, D.F.

D. R. © 2005, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc., son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicanas e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-2604-2 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

PRESENTACIÓN

El estremecimiento es la parte mejor de la humanidad. Por mucho que el mundo se haga familiar a sus sentidos, siempre sentirá lo enorme profundamente conmovido.

Goethe

SOR JUANA NO CONQUISTA, SEDUCE; NO TOMA SINO ATRAE, NO PRORRUMPE SINO ESPERA, SUCUMBE Y SE ELEVA. LA ARMONÍA DE SUS SILENCIOS Y SONRISAS, SU BÚSQUEDA PACIENTE Y SUBTERRÁNEA, LA CONFRONTACIÓN DE SU ALMA SOLITARIA, LA DIMENSIÓN DE SU MIRADA, LA PROVOCACIÓN DEL SUEÑO INCONCLUSO, LA NOCHE Y LA AUSENCIA, LA PALABRA TRANSGRESORA, POSIBILITAN LA PRESENCIA DE LA VOZ OTRA. LA SEDUCCIÓN DE SOR JUANA ES EL TRIUNFO DE LA DIFERENCIA Y SU GOZO.

Sor Juana habla a favor de lo que somos, su palabra reconstruye la integridad de nuestro ser: razón y pasión, cuerpo y mente, conciencia y deseo, libertad y compromiso, pensamiento y vida. No nos reduce a esquemas que nos empobrecen al definirnos, hace que nuestro ser se exprese en el caleidoscopio del tiempo que lo permite, oponiéndose a la construcción de permanencias, aceptando que el espejo no retenga la mirada, sabiendo que el sabernos sabiendo es instantáneo y una ilusión. No permite que el asombro se pierda a cambio de una seguridad inexistente. Su palabra nos abre a la riqueza que la imaginación posibilita. Y es que la palabra es comprensión, es el alma que acompaña a las cosas en su marcha. La palabra transcurre entre tiempo y silencio, es la expresión de la vida en su devenir misterioso. Sólo a la palabra se abre el porvenir en la posibilidad de que los infinitos se encuentren gracias a esa disposición que afirma la vida por amor y que es capaz de nombrar y crear valores, ilusión de una realidad que vale la pena ser vivida, realidad de poeta.

En Sor Juana están integrados la vida y el pensamiento, su quehacer y su ser; ella sabía que el sentido de las palabras es indicativo del sentido de la vida, que el pensamiento queda fracturado respecto de la vida si separamos ideas y existencia. Sus palabras cuestionan todavía nuestra realidad, esa realidad que hemos dividido para apropiárnosla, esa vida que pretendemos definir para entenderla y manipularla.

Sor Juana hizo profesión de amor por el saber, no como un compromiso pasajero, abstracto, anónimo sino como una forma de ser, de vivir. El ejemplo de Sor Juana nos permite reconocer que la vida no puede reducirse a compartimentos estancos, que si le arrebatamos el amor a la razón, nos entrampos en la utilidad del conocimiento, en la ambición de dominio y posesión del otro, de la naturaleza, del mundo; hacemos de la libertad voluntad de poder y no posibilidad y dación.

Acaso podamos escuchar, bien dispuestos, a Sor Juana sin coartarla, sin usarla,

sabiendo que lo que la define es ese sustraerse a toda definición, que ella es uno de esos seres que no se mantiene en el lugar que nuestras palabras le asignan.

Acaso debamos aproximarnos a Sor Juana y «sentir –como lo sugiere Bergson– la palpitación de su alma», no detenerla o encerrarla en conceptos absolutos, no girar en torno a ella, definiéndola, apresándola; aspirar a ir más allá de nuestras limitaciones y prejuicios a través de una actitud interrogante: preguntar sin fin que constituye la interpretación, no como un proceso que busca una conclusión sino como la modalidad de un encuentro a través del cual se hace posible la palabra compartida.

Acaso debamos reconocer que nuestra mirada no basta para abarcar su exceso y que la desmesura entre lo que Sor Juana es y lo que de ella sabemos sí basta para mantenernos alerta por obra de su enigma.

Acaso podamos vislumbrar su ser por un esfuerzo de intuición que la descubre como un ser elegido, no como titular de un privilegio, sino como el asiento de una responsabilidad que con su libertad nuestra vida compromete.

Este libro busca constituirse –a través de las voces de algunos de los principales especialistas en la obra sorjuanina– en un espacio de diálogo, de reflexión para escuchar lo que ella misma nos dice, para interpretarla, para contagiarnos de su presencia, de su ejemplo, de su palabra desde la simpatía entendida como la intuición por la que nos transportamos al interior del otro para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable.

Carmen B. López–Portillo Romano

RECTORA DE LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

Sandra Lorenzano

EDITORIA DEL LIBRO *APROXIMACIONES A SOR JUANA*

LA NATURALEZA EN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

María de Lourdes Aguilar Salas

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

*Versos de amor; conceptos esparcidos
engendrados del alma en mis cuidados,
partos de mis sentidos abrasados,
con más dolor que libertad nacidos.
(Lope de Vega, Rimas humanas).*

SOR JUANA Y SU MUNDO

LA RELACIÓN POETA-NATURALEZA EXISTE *PER SE*. POR MEDIO DEL ESTUDIO DE ESE INTERCAMBIO PODEMOS LLEGAR AL CONOCIMIENTO DE UNO Y OTRO, AL CONOCIMIENTO INTERNO DEL *YO* LÍRICO Y DE SU ENTORNO. EN OTROS TRABAJOS HE DESARROLLADO EL TEMA DE LA NATURALEZA, PRINCIPALMENTE EN EL SIGLO DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL Y SU TRASLADO AL MÉXICO NOVOHISPANO¹.

El conocimiento en Sor Juana puede perfilarse desde distintas orientaciones, de lo teológico hasta lo filosófico. La naturaleza para el poeta es un marco en el que se atraen, se rechazan y a veces hasta se fusiona lo humano con lo divino, lo religioso con lo mágico, lo natural con lo epistemológico. El conocimiento y el deseo de saber de Sor Juana, declarado en la *Carta Atenagórica* y frecuentemente en otros escritos: “desde que me rayó la primera luz de la razón”, como ella misma señala es “la razón de su sinrazón” que la lleva al descubrimiento del mundo, pero no por un camino, una disciplina, sino por la revelación del conjunto de las disciplinas barrocas del conocimiento. De esta manera, mucha de su lírica resulta interesante por el tipo de relaciones que establece en los elementos que conforman su discurso poético. También es atractivo abordar sus versos a partir de una lectura taxonómica basada en los referentes de las imágenes de un mundo que pudiéramos resumir en el mundo humano, animal, vegetal, mineral, astronómico y astrológico, atmosférico y físico². La lectura de la poesía de Sor Juana va desde la más personal, como pueden ser algunos sonetos, hasta la más desarrollada, su *Primero Sueño*. Y esto nos permite, en parte, acercarnos a los mundos de Sor Juana.

El análisis de la representación del mundo natural, sea el geográfico o el heredado por la tradición literaria, surge desde los mismos fragmentos líricos de Sor Juana, pero con una concepción intelectual entreverada (gongorina acaso) y que no siempre nos permite asirnos al objeto por el objeto mismo sino por su concepto, como para el caso del soneto dirigido al padre Francisco de Castro (en que describe la aparición de la Virgen de Guadalupe):

La compuesta de flores Maravilla,
divina Protectora Americana,

que a ser se pasa Rosa Mejicana,
apareciendo Rosa de Castilla³.

A las claras vemos los referentes culturales trasladados de la Península al suelo mexicano. Y esto sólo como ejemplo, porque hablar de la lírica amorosa de Sor Juana invade casi todo lo recreado por la poeta: lo natural, lo terrenal, lo humano y lo celestial. Hay una mezcla de vivencias de amor aun dentro de su poesía religiosa y que además, en Sor Juana, se revisten de una tradición fuertemente escolástica, filosofía principal del México del XVII.

La inquietud de la naturaleza, no sólo para el caso Sor Juana, sino para el papel del hombre, ha estado presente fuertemente antes y después de la literatura latina, hasta llegar a la síntesis cristiana⁴.

En la época de Sor Juana, la escolástica ha entrado ya en decadencia; por ello aunque el pensamiento de Sor Juana sea de esta índole, se empezaba a dar el cambio en otros lados, como por ejemplo en el pensamiento de F. Bacon (1561-1626) o en el de R. Descartes (1596-1650)⁵.

Sor Juana participó de filosofías varias y también de poesías. Pedro Espinosa, el poeta antequerano (1578-1659) contemporáneo a la musa, escribió su *Salmo a la perfección de la Naturaleza, obra de Dios*, donde perfila su poesía desde un yo lírico, del que no puede prescindir la poeta:

Pregona el firmamento
las obras de tus manos,
y en mí escribiste un libro de tu sciencia.
Tierra, mar, fuego, viento
publican tu potencia,
y todo cuanto veo
me dice que te ame
y que en tu amor me inflame;
mas mayor que mi amor es mi deseo⁶.

Sor Juana, sin pertenecer al mundo masculino de los poetas, el intelectual de la Iglesia o de la universidad, participa del cambio hacia una concepción filosófica moderna. Antecedieron a Sor Juana muchas mujeres en Europa, y en concreto en la Península, que a través de la lírica personal o de encargo dejaron testimonio de sus inquietudes y vergüenzas. El caso de Sor Juana sobrepasa en mucho al grupo femenino, pues su mundo lo abarca a partir del saber y el conocimiento, tanto en su prosa (cartas y sermones) y lírica como por supuesto, el teatro. Se conservan en ella los temas y hasta los términos, pero no los conceptos⁷.

De esta manera, bajo palabras y frases escolásticas hay en Sor Juana un espíritu realmente nuevo de relación con la naturaleza:

Verde embeleso de la vida humana,
loca Esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;

alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado
y de los desdichados el mañana:

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;

que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

(OC, t. 1, pp. 280-281).

Sor Juana ha vivido la lírica clásica del Renacimiento con sencillez y serenidad y agrega la profundidad lírica del Barroco. A través de la bimembración en el endecasílabo favorece el mundo referencial por contraste o por parecido (recurso gongorino)⁸. Al “verde embeleso de la vida humana” lo acompaña el “decrépito verdor imaginado”, a la “loca esperanza, frenesí dorado”, el “alma del mundo, senectud lozana”. El discurso que logra en este soneto es de una misma esfera de realidades, lo abstracto: embeleso, vida, esperanza y frenesí, sueños, tesoro, alma y senectud.

El sistema bilateral se ve añadido además de la polisemia frástica en: “decrépito verdor imaginado”, donde *ex professo* se busca la ambigüedad para encubrir el referente real: qué es lo imaginado, ¿el verdor decrépito?, o ¿el verdor imaginado es el decrépito? Por más, sea adjetivación o atributos, tenemos a las claras una relación con el mundo de percepción: el embeleso, el frenesí, el sueño, pero un mundo de relación abstracta y más adelante, la postura filosófica, probablemente derivada del platonismo en “sigan tu sombra en busca de tu día” las sombras (la caverna platónica) confusas en busca de las ideas. La poeta expresa al final una posición de raíz aristotélica: “veo lo que veo” y no lo que los “otros ven”.

Concluyendo sobre los embelesos, resulta importante el embeleso, porque leyendo a Lope en sus *Rimas humanas*, encontramos que existen estas fascinaciones y hechizos para nombrar a la natura de la noche:

Noche, fabricadora de embelecocos,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;

habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos:

la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solicita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.

Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo te lo pago con el día,
y si duermo no siento lo que vivo⁹.

En Lope, como en la mayor parte de su gran poesía, hay una reconstrucción del referente natural a través del concepto, pero no tan evidente como en Sor Juana. En ella, desde sus cartas se perfila una reconstrucción personalísima como sujeto constante en busca del conocimiento. Prueba de ello son *La Atenagórica*, *La Respuesta a Sor Filotea* y la *Carta de Monterrey*. No obstante, también ensaya en la poesía porque la lírica representaba la libertad del pensamiento, pero de su propio pensamiento. Momentos de intolerancia que vive Sor Juana en su México novohispano, en su convento y con sus gentes. ¿Cómo traslada ese mundo al discurso poético, y más concretamente a la naturaleza? Su textualidad va desde la más íntima a la más universal, pasando por un concepto de transitoriedad en el aprendizaje. El pensamiento de Sor Juana no será del todo teológico. A través de sus lecturas, permea el pensamiento antiguo clásico hacia su propia filosofía, retomando fuertes elementos estoicos, neoplatónicos y herméticos. Los conceptos en Sor Juana no son del todo claros, pues ella misma no parte de principios eternos, sino de estos pensamientos antiguos y modernos que dan como resultado el todo y la nada en concomitancia, congruente, en parte, con la contradicción, con el mundo del barroco novohispano y con una expresividad colonial americana en plena efervescencia¹⁰.

EL MUNDO DEL SUEÑO EN SOR JUANA

Además del camino del conocimiento estético, Sor Juana profundiza en parte en ella misma y en la esencia de las cosas logrando una estética propia universal representada, sobre todo, a través del *Primero Sueño*, como un viaje intelectual y cognitivo del alma, en busca del propio conocimiento (una especie de teoría del conocimiento o preceptiva filosófica para alcanzar ese conocimiento). Hay una presencia del sujeto (a través del presente de la enunciación y no desde un *yo* lírico, salvo el final), el discurso de este enunciatario y la propia noche y sus sombras, que como se observa en “Verde embeleso de la vida humana...” podría también relacionarse con la racionalidad (luz) frente a la oscuridad (irracionalidad), y todo esto sin perder de vista la actividad del mismo sujeto que enuncia el texto (del que sabemos es mujer en una época llena de restricciones),

actividad que se complementa a través de lo orgánico-somático y lo mental y donde realmente el sueño empieza a tomar sus dimensiones propias. La acción misma de dormir (descanso, reposo) y que fisiológicamente puede ayudar al viaje del alma, las vivencias de tipo onírico representadas por la ensoñación de sucesos (finalmente embelesos todos ellos) y la parte más sutil y más difícil de recrear en esta teoría epistemológica y que es el acceso al conocimiento verdadero. Conocimiento que por todos sus vértices se plantea como una realidad que va más allá del objeto deseado, hacia una profundidad que desacraliza a la misma creación. Parecería que todo se remite a la esencia del sujeto de la enunciación al despertar a su propia conciencia, y que todo el tiempo nos ha llevado de esa oscuridad a la claridad pasando por un pequeño intersticio (al que se suele identificar con el eclipse, vv. 97-104):

En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
—de su aspereza menos defendidos
que de su obscuridad asegurados—,
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día,
incógnita aún al cierto
montaraz pie del cazador experto
(OC, t. 1, p. 337).

Además del conocimiento y racionalidad, Sor Juana desarrolla en su lírica personal la belleza y la verdad (como filosofía de conocimiento). Lo bello y lo verdadero en Sor Juana son la representación misma del Ser y para ello se necesita de las facultades del hombre, desde las fisiológicas (en armonía con el universo) y las del intelecto y espíritu; en esto puede vivirse una Sor Juana con algunas reminiscencias platónicas. En este camino epistemológico y sobre todo en *Primero Sueño*, Sor Juana encuentra el punto de coincidencia entre el sujeto y el objeto referencial (conservando cierta distancia), juntando así los tres niveles de su entorno: el celestial, el terrestre y lo subterráneo, dando como resultado un concepto divino. Este conocimiento ya logrado se aparta de la abstracción misma desde la que se construyó, porque en nuestra poeta la lírica personal y la más elaborada tienen como génesis la singularidad de ella misma (sus vivencias, conocimientos y deseos), trasladadas a la construcción del universo, lugar donde se pierden las individualidades, en donde toda criatura coincide. La divinidad en Sor Juana adquiere un perfil del sueño hacia la acción más bien del reposo, y es curioso cómo durante toda la noche acechan los elementos de la naturaleza animada e inanimada. Pero no se atemoriza en la noche oscura y de sombras (a pesar de que lo nocturno está presente siempre). Si recordamos la presencia fuerte del humanismo antecesor, en el pensamiento de Juan Luis Vives, el sueño también es un reposo, pero en el cual hay que suplicar a Dios para que nos defienda de las asechanzas del enemigo, y en el que no debemos olvidar que el sueño “es figura y representación expresa de la muerte”. Para

Vives (1524), Dios está primero, antes que el entendimiento: “Y que no nos espanten los ensueños, y que estando durmiendo esté él [Dios] presente, teniéndole nosotros delante de nuestro entendimiento”¹¹. Para Sor Juana, el entendimiento sigue un método de actividades cognoscitivas que van construyendo la “ciencia de los cuerpos” (en términos de Méndez Plancarte).

Pero de dónde emana la ciencia de estos cuerpos para Sor Juana, para relacionarse con su mundo, con la natura. Probablemente esencia de ello se encuentra en *El Sueño* en los vv. 617 a 651 (“De esta serie seguir mi entendimiento...”) donde, siguiendo parte de la interpretación de Méndez Plancarte pueden identificarse tres reinos o jerarquías principales: el estudio de los seres inanimados (los menos favorecidos y probablemente son los minerales), el espacio de los vegetales (la jerarquía más noble por ser primogénitos de la Diosa Tetis, diosa de las aguas) y el reino de los animales (quienes ya gozan de imaginación y pueden darle envidia hasta a “la estrella más brillante”). A partir del v. 655 Sor Juana habla del “compuesto triplicado”, es decir el hombre, quien reúne los tres reinos en sí y quien además de ser “compendio misterioso: / bisagra engazadora” posee los cinco sentidos y las tres facultades interiores: la memoria, el entendimiento y la voluntad. De esta manera y sin haber concluido su *Primero Sueño*, Sor Juana nos sintetiza su concepto del hombre como:

...círculo que cierra
la Esfera con la tierra,
última perfección de lo criado
y último de su Eterno Autor agrado,
en quien con satisfecha complacencia
Su inmensa descansó magnificencia
(OC, p. 352).

Esta Naturaleza que vemos volar en Sor Juana de lo inanimado a lo animado, de lo innoble a lo más noble, nos hace recordar el espíritu de Juan Luis Vives a propósito *Del alma humana*. El humanista distingue dos niveles para el alma humana, el superior y el inferior. En el nivel de arriba se encuentran el entendimiento, la voluntad y la razón (referentes a la mente), y en la parte de abajo las perturbaciones del ánimo (referentes al cuerpo); aquí estarían los afectos y perturbaciones que son precisamente la revelación del pecado y el menosprecio del entendimiento y la razón, para Vives.

Marcas en Sor Juana que permiten deslindarla del humanismo y acercarla plenamente al Barroco, son el tratamiento del sueño sin la perturbación del demonio y temor a la muerte, y también la desaparición del pecado, que no preocupó a Sor Juana, al menos no en *El Sueño*. Un discurso, una monja, una ciencia. Sin embargo, no podemos dejar de ver en otros momentos cómo nuestra poeta recuerda que existe algo más allá de lo explicable, como por ejemplo en el soneto a D. Carlos de Sigüenza y Góngora (“Dulce, canoro Cisne Mexicano...”), donde el último terceto certifica:

pues por no profanar tanto decoro,
mi entendimiento admira lo que entiendo
y mi fe reverencia lo que ignoro
(OC, p. 309).

Todas estas reflexiones se enriquecen si ampliamos la gama de Sor Juana de un microcosmos (su propio organismo, cuerpo, mente y alma), trasladado al macrocosmos (fusión de los astros en relación concomitante con el microuniverso). Siguiendo la terminología de Méndez Plancarte, puede hablarse de la suma del “compuesto humano” con la del “universo sintético”. La categoría humana queda explícita en todo el poema en la recreación orgánica así como en la metaforización corporal, como en “fértiles pechos maternales” (diosa Thetis) o en “los horrorosos senos de Plutón”. La categoría no humana es justamente la que rige los referentes naturales a lo largo de una enunciación que oscila entre Garcilaso por las evocaciones pastoriles y bucólicas y que se enuncian desde la bimembración gongorina:

candor al alba, púrpura al aurora
no le usurpó y, mezclado,
purpúreo es ampo, rosicler nevado:
tornasol que concita
los que del prado aplausos solicita
(OC, p. 354).

En el concepto y la idea de la naturaleza también recuerda la lírica de Sor Juana a la de Quevedo, el poeta de las noches y las sombras. El madrileño más apegado al lirismo que le caracterizaba, y menos elaborado en lo estilístico, pero no por eso menos profundo, cabe recordar su soneto de *Floralba*:

¡Ay Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba.
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas como tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte.

Más desperté del dulce desconcierto;

y vi que estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto¹².

Y, también, recuérdese la *Silva* de Quevedo intitulada *El Sueño*, en donde el *yo* lírico también está presente:

¿Con qué culpa tan grave,
sueño blando y süave,
pude en largo destierro merecerte
que se aparte de mí tu olvido manso,
pues no te busco yo por ser descanso,
sino por muda imagen de la muerte?
(p. 420).

Terminando con *El Sueño* y Sor Juana (como un solo ente) se llega, al fin, a la trascendencia del mundo de la temporalidad para entrar al de la verdad, su verdad metafísica de existencia. Al perderse cierta temporalidad, se llega a un ámbito en el que también hay coincidencia entre la existencia y la muerte. Esto más que con filosofías se logra con metáforas y juegos de comparación:

Con el dolor de la mortal herida,
de un agravio de amor me lamentaba;
y por ver si la muerte se llegaba,
procuraba que fuese más crecida.

Toda en el mal el alma divertida,
pena por pena su dolor sumaba,
y en cada circunstancia ponderaba
que sobraban mil muertes a una vida...
(OC, p. 291).

Por otra parte, cuando abandonamos *El Sueño* y nos dejamos llevar por los versos personales, hay una coincidencia de concepción frente al mundo, pero no se aparta del conocimiento:

Prolija Memoria,
permite siquiera
que por un instante
sosieguen mis penas.

.....

Yo ya sé que es frágil

la naturaleza,
y que su constancia
sola, es no tenerla.

.....

Vén a algún partido
de una vez, y acepta
permitir que viva
o dejar que muera.

(OC, pp. 188-190).

Al igual que Sor Juana, en la comprensión de su discurso tendríamos que encontrar el valor más puro, el que ella encontró en la geometría, en la música, en sus disertaciones, en sus estrellas y fogones, en una palabra en su vida “ven, pues: que mientras tarda tu venida, / aunque me cueste su verdor enojos, / regaré mi esperanza con mis ojos”.

De esta manera llegamos desde el mundo de Sor Juana –“Verde embeleso de la vida humana”– a los mundos referenciales de Lope, que se torna en “Noche, fabricadora de embelesos” y en Quevedo en “el sueño dulce desconcierto” que pasa a ser la “muda imagen de la muerte”.

Se abre aquí una brecha para el estudio de los poetas barrocos a partir del significado. Los embelesos se antojan provocadores, al igual que la noche de Lope: “loca, imaginativa, quimerista”. Siguiendo al *Diccionario* de la Real Academia Española podríamos entrar en la doble interrogante del término: *embelesar* por efecto de suspender, arrebatar, cautivar los sentidos, o bien, *embelecar*, en el sentido de decir, engañar con artificios. Más allá del término, más allá del cambio de fonema (*s* por *c*), queda un tercer juego, que no parece tan alejado de los embelesos: *embeleñar*, que significa adormecer con beleño. Será el beleño, planta de la familia de las solanáceas, o será la belesa, planta de la familia de las plumbagináceas, la una con efectos narcóticos y la otra también. ¿Cuál de ellas es el motivo de los embelesos de la vida humana en Sor Juana, de la noche fabricadora de Lope o de la imagen de la muerte en Quevedo?

Con estas interrogantes por resolver a corto plazo, finalizamos, de momento, sobre Sor Juana y la naturaleza. Tan sólo un avance para enmarcarla en su ambiente lírico, sacro, profano y celestial. Imposible resulta acotarla y quererla abarcar en coordenadas; para ello, Sor Juana tiene una asimetría en la concepción entera y eterna de su mente. Sea esta la puerta de entrada, quizá sin salida, a la línea gravitatoria de la musa, su propia natura.

-
1. Cf. mi trabajo *Lírica novohispana del siglo XVI: la naturaleza en Eugenio de Salazar*, Universidad Complutense, Madrid, 2002, en CD ROM.
 2. En el presente trabajo se sigue la taxonomía de Pilar Manero Sorolla Desarrollada en su obra *Imágenes petrarquistas en*

3. Cito por las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, eds. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, F.C.E., México, 1995. La cita en t. 1, p. 310.
4. El problema de la naturaleza y su entendimiento en la filosofía y la literatura, puede enmarcarse en el dualismo persistente desde el mundo clásico: la naturaleza divina frente a la terrenal. Así, podríamos revisar las distintas interpretaciones, por ejemplo y desde el pensamiento de Tales, Anaximandro, Anaxímenes (filosofía natural de Mileto), Parménides (con su crítica a los sentidos y a la física pitagórica), o Empédocles (quien restaura la vieja tradición jónica), para así llegar (vía Epicuro) al gran poema de Lucrecio, *De rerum natura* (de orden filosófico naturalista). Tanto en Sócrates como en Platón y Aristóteles encontramos que el mundo fenoménico se está redefiniendo con bases experimentales y de observación. Durante el Humanismo se recuperan los conceptos sobre la idea y la materia del mundo antiguo. Se revisarán las tesis de Lucrecio, Catulo, Ovidio, y otros más que permitirían el paso del mundo clásico al renacentista. Sobre el ámbito que nos ocupa, véase Francisco Garrote Pérez, *Naturaleza y pensamiento en España en los siglos XVI y XVII*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1981.
5. Para el análisis de la cultura y pensamientos en la Nueva España resulta interesante el estudio de Jesús García Álvarez, *El pensamiento filosófico de Sor Juana Inés de la Cruz*, Centro de Estudios Filosóficos Tomás de Aquino, León, 1997, en el que se describe la centralización de la cultura en la Iglesia novohispana, su prolongación en la universidad y en la corte virreinal.
6. Cito por Elías L. Rivers, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 310.
7. Ya en otros trabajos he hablado sobre el humanismo y la formación de la mujer en la corte, en la iglesia y en la casa; véanse “Las mujeres en el humanismo”. Ponencia inédita presentada en el Quinto Congreso Internacional Mujeres Escritoras, Universidad del Claustro de Sor Juana; así como “Las reglas de la buena casada en la Silva de Eugenio de Salazar”, en *Actas del XIII Congreso de la AIH*, t. 1: *Edad Media y Renacimiento*, Castalia, Madrid, 2000.
8. Para un estudio específico del estilo de Góngora, puede verse el clásico estudio de Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970.
9. Cito por Lope de Vega, *Lírica*, ed. J. M. Blecua, Cátedra, Madrid, 1982, p. 137.
10. Para un estudio más de carácter epistemológico de Sor Juana y su mundo, resulta interesante el trabajo de Yolanda Martínez-San Miguel, *Saberes americanos. Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999.
11. Juan Luis Vives, “El sueño”, en “Introducción a la Sabiduría”, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1988.
12. Cito a Quevedo por su *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1981, p. 365.

DEL EMBLEMA AL POEMA *LEYENDO COMO UNA MUJER LA IMAGEN DE LA MUJER*¹

Electa Arenal

CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

*. . . así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza
no la hizo para el estudio de las ciencias, ni para negocios de
dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así
las limitó el entendimiento, y por consiguiente, les tasó las
palabras y las razones. (Fray Luis de León, La perfecta casada)*

*Porque es bella la envidian,
porque es docta la emulan:
oh ¡qué antiguo en el mundo
es regular los méritos por culpas!*²

NÚÑEZ DE MIRANDA QUISO QUE SACRIFICARA SU ENTENDIMIENTO Y FUERA MONJA “BUENA”. LO RESPALDABAN FRAY LUIS DE LEÓN (CITADO ARRIBA), EL CONCILIO DE TRENTO, Y GRAN PARTE DE LA JERARQUÍA ECLESIASTICA NOVOHISPANA —O, SEGÚN SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ MISMA— SIGLOS DE EXÉGESIS ERRÓNEA DE LA TRADICIÓN PATRÍSTICA. ELLA, EN CAMBIO, POR MONJA “MALA” QUE LES PARECIERA A ALGUNOS DE SUS SUPERIORES, NUNCA DEJÓ DE EJERCER LOS DONES INTELECTUALES Y POÉTICOS. A FIN DE CUENTAS ERAN REGALO DE DIOS Y HABÍA QUE AYUDARLOS A FLORECER. EN VERSO Y EN PROSA DEFENDIÓ EL RIESGO Y EL ATREVIMIENTO —Y, ADEMÁS, EL SUDOR— EN POS DEL CONOCIMIENTO, AUNQUE LOS ACOMPAÑARA EL DOLOR Y LA LLEVARAN A LA RUINA. SUS MUNDOS LIBRESCOS PREDILECTOS ERAN LOS MISMOS QUE NUTRÍAN A LOS (Y LAS) HUMANISTAS ESTUDIOSOS Y CREADORES EUROPEOS Y EURO-AMERICANOS MÁS ADELANTADOS. PERO SU CURIOSIDAD Y COMPRENSIÓN Y SUS METAS ERAN MÁS VASTAS QUE LAS DE LA MAYORÍA DE ELLOS.

Como para Kircher, para Sor Juana adquirir y ordenar conocimientos era sentirse más ser humano y más cercana a lo divino. Para ella, el saber humaniza y diviniza a la vez. Lo dice una y otra vez: las diosas y los dioses no eran ni más ni menos que sabios —y Dios—, el supremo saber. La búsqueda y la celebración de la sabiduría, especialmente en las variadas encarnaciones/abstracciones de Sofía (Isis, Atenea/Minerva, Catarina de Alejandría, María) fue su tema vital.

Me propongo en estas páginas la lectura inicial de una imagen y de un poema para conjeturar algunos modos en que aquélla pudiera haber inspirado e influido éste, y, en líneas generales, todo el *Neptuno alegórico*, cuyo mensaje, según Sergio Fernández “es la redención por la inteligencia”³. La imagen es la bella portada llena de elementos emblemáticos de un libro de Atanasio Kircher, publicado en Amsterdam en 1669, el *Ars*

Magna Sciendi. El poema consiste de los versos de la *Explicación del arco* correspondientes al lienzo siete, que retrata la contienda entre Neptuno y Atenea/Minerva para ver quién le da el nombre a Atenas, y el triunfo de ésta con su olivo (símbolo de la paz) sobre aquél (cuyo caballo desbocado simboliza la guerra). Como en los villancicos de Santa Catarina de 1691, en el *Neptuno* de 1680, para el contendiente, es un triunfo ser vencido por una sabiduría mayor:

pero no estuvo el prodigio
en vencerlos, sino en que
ellos se den por vencidos

(OC, t. 2, p. 171).

...y la deidad vencida
Del húmedo elemento,
Hizo triunfo del mismo vencimiento⁴.

Sor Juana dialoga constantemente –y contra/dice– con ironía y con humor, las ideas, la historia (la suya y la de su país), las artes y las letras. Así, tanto epistemológica como ontológicamente abre espacios para el sujeto femenino, colonial, y criollo⁵. El hermetismo neoplatónico y la egiptomanía, el culteranismo gongorino y el conceptismo gracianesco y, además, la emblemática, que tantos aficionados tenían en su tiempo, le ayudaron en su afán de profundizar y comprender, de subvertir y transformar el mundo⁶.

Aprovecha Sor Juana el modelo triple del mundo –generable, celeste e intelectual– y las “sucesivas aplicaciones alegóricas del emblema”⁷ en la confección de los textos para su arco triunfal –ese compendio de 14 emblemas, cada uno con su mote, epigrama e imagen, cuyos enigmas seguimos descifrando. Ella subraya varias veces en la dedicatoria misma del *Neptuno* el hecho de que va en cifras su discurso. En dos de las pocas citas de fuente bíblica (de las 220 en total), llama la atención de sus lectores sobre el tema e implícitamente lo convierte en un acto de *imitatio*. La primera es: “Abriré con parábolas mi boca y con cosas antiguas enigma hablaré” (*Sal.* 77, 2); la segunda: “Todas estas cosas habló Jesús al pueblo por parábolas; y no le hablaba sin *parábolas*” (*Mt.* 13, 34)⁸. Como dijera escuetamente Jean-Michel Wissmer: “La monja sabe manipular sus textos y esconder su mensaje”⁹.

Los versos especialmente barrocos –comúnmente tildados de gongorinos– que explican el lienzo siete del arco triunfal de Sor Juana y la portada del libro de Atanasio Kircher, libro enciclopédico que consultaría la escritora en su propia biblioteca, en ese orden, los versos primero y luego la imagen, me servirán, pues, para especular un poco sobre cómo pudo Sor Juana desconstruir la mansión del amo con las herramientas del mismo patriarca¹⁰.

EL POEMA

Fue al trabajar en la traducción del *Neptuno alegórico* que me encontré con la necesidad de prosificar en español las 42 líneas de la explicación del séptimo lienzo¹¹. Había que explicármelas a mí misma. Son acaso las más barrocas de las 293 líneas que componen toda la “Explicación”. Como se sabe, el recargamiento alegórico, metafórico, y sintáctico pone barreras a una lectura fácil. ¿Mientras más paganas y opuestas a la ‘santa ignorancia’ sus ideas, más ingeniosa y alusiva ropa verbal les quiere dar? Propone siempre Sor Juana un concepto de cultura basado en la igualdad sexual en el que prima la razón, cuyo origen radica en la inteligencia e invención maternas.

Veamos las silvas (combinación de versos endecasílabos y heptasílabos). Entretiene su arte aun sin la comprensión entera de esta parte tan compleja del largo poema —los ecos, por ejemplo, no sólo de Góngora sino también de Homero y de Virgilio:

El otro lienzo copia belicosa
A la Tritonia Diosa,
Que engendrada una vez, dos concebida
Y ninguna nacida,
Fue la inventora de armas y las ciencias;
Pero aquí con lucidas competencias,
De la Deidad que adora poderosa
Océano, del Sol tumba espumosa;
A quien con verdinegros labios besa
Por más gloriosa empresa
El Regio pie, que el Mar huella salado
Con coturno de espumas argentado:
Competidora pues, y aun vencedora
A la Gran Madre ahora
Apenas hiere, cuando pululante,
Aunque siempre de Paz, siempre triunfante,
Verde produce oliva, que adornada
De pacíficas senas y agravada
En su fruto de aquel licor precioso,
Que es Apolo nocturno al estudioso,
Al belígero opone Bruto armado,
Que al toque del Tridente fue criado
La Paz, pues preferida
Fue de alto coro, y la Deidad vencida
Del húmedo elemento
Hizo triunfo del mismo vencimiento:
Pues siendo Prole, a quien él mismo honora,
La hermosísima sabia Vencedora
Solamente podía
A su propia ceder sabiduría.

Así (Señor) los bélicos ardores,
 Que de Progenitores
 Tan altos heredáis, que en vuestras Sienes
 Los triunfantes no caben ya desdenes
 Del Sol, e indignos de formar guirnalda
 A vuestros pies alfombra de Esmeralda
 Tejen, porque aumentando vuestras glorias
 Holléis trofeos, piséis victorias:
 Éste pues sólo pudo alto ardimiento
 Ceder a vuestro propio entendimiento;
 Pues si algo, que el valor más vuestro hubiera,
 Más de lo más vuestro discurso fuera.
 (IC, pp. 326-327).

Lo exquisito de las estrategias discursivas de Sor Juana impresiona más, sin embargo, con la clarificación de las alusiones y de la compleja sintaxis¹².

Atenea/Minerva es la Tritonia Diosa por haber nacido a orillas de, o por ser protectora del lago Tritón en Boecia. (No hay que descartar tampoco el juego con lo triple que a Sor Juana tanto le gusta.) La diosa fue engendrada una vez por Júpiter y Metis, su primera esposa. Pero cuando a Metis le dijeron que la hija que iba a nacer tendría un hijo (o hijos) más poderosos que Júpiter, éste se engulló a la ya preñada Metis. (Por eso dos veces concebida pero no nacida Minerva.) Luego Júpiter hace que Vulcano le dé un hachazo en la cabeza del que sale Minerva adulta y plenamente armada¹³. La Gran Madre (o *Magna Mater*) es la Tierra, que prefiere la paz y da el olivo al tocarla suavemente Minerva, asegurando su triunfo en la contienda, juzgada por el alto coro de dioses. Se detiene Sor Juana para hacer una referencia mitológico-metafórica a sus propios quehaceres: la oliva prensada en su fruto (la aceituna) da el aceite, el “licor precioso” que se pone en la lámpara que sirve de sol (“Apolo”) nocturno a la estudiosa (digo yo, que ella se vela y generaliza al decir “al estudioso”). La última alusión es la más oblicua. Salceda explica (OC, t. 4, p. 629): “los triunfantes desdenes del sol” son las hojas de laurel en que fue convertida Dafne por rechazar a Apolo. La mitóloga Edith Hamilton¹⁴ declara que Dafne “es otra de esas mujeres independientes que rechazan el matrimonio” y en su versión no es Apolo sino su padre quien le ayuda a evitar la violación convirtiéndola en laurel¹⁵. Al usar el adjetivo *triunfante* Sor Juana liga a Dafne con Minerva.

Una energía formidable se mantiene de principio a fin de este pasaje poético por medio de la repetición y variación (de conceptos, palabras, ritmos y sonidos); de las consonantes (proliferan las /p/, /b/ y /d/ y hasta la /t/) que le prestan un tamboreo al tono triunfante de los versos; de la rima consonante pareada (aa/bb/cc...); de la repetición de palabras (competencias/competidora, vencida/ vencimiento/Vencedora, triunfante/triunfantes, ardimientos, ardores); y de las imágenes de movimiento. La belicosa diosa (del primer verso) –como los bélicos ardores del virrey (del verso 31) que

unen sutilmente a éste con ella— es fuerte, dinámica, pero no beligerante como el Bruto armado (v. 21), el caballo guerrero, al que se opone. El virrey/Neptuno/Océano va relacionado a la Tritonia Diosa/Minerva/Sabiduría, entretelado con ella, diría, en algunos versos y especialmente por el intencionalmente complejo y equívoco modo en que se presenta el género verbal: la Deidad poderosa que adora a la Diosa es él, Océano. El Regio pie es de ella. Y la que hace el discurso poético en alabanza del discurso (raciocinio/razón) del nuevo virrey ¿no se está identificando con la Atenea/ Minerva que sale triunfante predicando la paz y el saber?

La sección del texto del *Neptuno alegórico* hecha para que la leyeran los virreyes a quienes se dedica el espectáculo, los miembros más cultos del cabildo que la contrató, y los pintores, se tituló “Razón de la fábrica”. Éstos, los encargados de la ejecución de los ocho lienzos y seis “jeroglíficos” del arco triunfal, debían tener la descripción de cada una de las 14 imágenes con su mote y subscriptio o epigrama. Sor Juana siguió la costumbre de los humanistas oficiales del Estado y de la Iglesia a quienes se encargaba casi siempre la elaboración de las entradas. Y la mejoró, produciendo un documento que se consideraría de última moda, y que sólo de su pluma podía haber salido.

Si Erasmo escribe un tratado del príncipe cristiano, Sor Juana confecciona en el *Neptuno alegórico*, un tratado del príncipe Isisiano. Su fiesta barroca la preside, a escondidas del gran público y en silencio, la diosa egipcia. Apoyándose especialmente en los textos de Cartari y Apuleyo escribe más de veinte páginas en que establece a Isis como la madre de Neptuno, por ejemplo (aunque después aparece también como su hija). La diosa egipcia que integra a todas las divinidades simboliza la sabiduría misma, y, como diosa de las diosas, el origen de la cultura humana. Uno de los nombres de Isis es Minerva.

Minerva, como hemos visto, protagoniza el apartado que da el argumento del séptimo lienzo. El texto de la *Razón...* viene a ser como las anotaciones bibliográficas eruditas que explican la *Explicación* poética que acabamos de ver. El poema fue recitado frente a la catedral, delante del arco empotrado en su portal occidental. En prosa Sor Juana construye el argumento del lienzo siete citando a Plutarco, Natal (“con toda la Escuela Mitológica”), Ovidio, Cicerón, Platón, Lucano, Procelio, Alciato (el inventor de los emblemas y el más citado de los autores de ellos), Pausanias, Heródoto, Pierio Valeriano, Séneca y Erasmo. El mote de la pintura que retrata, como nos han dicho los versos, la contienda entre Minerva y Neptuno para ver quien le daba nombre a Atenas, es: *Dum vincitur, vincit* (Vencido, vence). Del epigrama, uno de dos en latín, que versa sobre Pallas Athenis, como del texto en prosa, con sus trece autoridades citadas en latín, que acabo de mencionar brevemente, tendré que ocuparme en otro ensayo. Ir comprendiendo todo el arco es tarea lenta, porque a cada paso hay que hacerse la pregunta de por qué elige de entre las innumerables fuentes literarias, mitológicas, genealógicas, etimológicas, bíblicas y emblemáticas las que decide utilizar, y qué plurivalencias conllevan las 220 citas en latín y cómo las manipula para sus propios fines.

Parte de su programa político barroco es un intento lingüístico conceptual de abrir tiempos y espacios a las virtudes y los valores excluidos. Al mostrarnos las posibilidades

creativas del discurso verbal y visual nos muestra también lo determinante que son los usos que establece el poder constituido, usos que con la costumbre hacen invisibles las verdades. Su enorme –y podría decirse que hasta el último cuarto del siglo XX fracasada– tarea, era convencer al mundo que no debería “acusar a la mujer sin razón” y que el misogenismo histórico e ideológico podían, con la razón, superarse. Sabía:

que acostumbrados insultos
con dificultad se olvidan
no habiendo quién del discurso
los esté borrando
con encontrados asuntos
de diferentes recuerdos¹⁶.

El *Neptuno* (y la mayoría de las obras de Sor Juana) entablan un discurso que contradice los “acostumbrados insultos”, que los quiere estar “siempre borrando” por medio de asuntos y recuerdos contrarios a los convencionales. Entre los recuerdos distintos halla los de tiempos y lugares en que las relaciones de género sexual –entre hombres y mujeres– eran distintos, precisamente en el Egipto de Isis y en las imaginarias esferas de la que dio nombre a Atenas. En el *Neptuno* se articula una especie de alquimia discursiva en busca de las destilaciones del entendimiento y del saber. Sor Juana, como los tratadistas alquímicos “describe operaciones de sentido... alegórico”¹⁷. Hace “una lectura interpretativa del programa hermético, que encontró en el lenguaje emblemático el medio más adecuado para formular verdades [sobre] la vida política” (*ibid.*, pp. 99-100).

LA PORTADA EMBLEMÁTICA

Quiero ver como inspiración directa e indirecta para Sor Juana, la bella imagen emblemática que sirve de portada del *Ars Magna Sciendi* del jesuita Atanasio Kircher cuyas obras cita y cuyos tomos se ven en los famosos retratos de la monja jerónima. Los dos grabados que aquí se reproducen, de libros de Kircher, los conoció bien Sor Juana. Aunque no los mencionara explícitamente creo que ambos le ofrecieron contextos visuales para la presencia de Isis y de Atenea/Minerva en su obra, especialmente el *Neptuno*. Pueden haber influido el uso que hace la poeta del modelo clásico-humanístico en la estructuración emblemática de todo el arco y en su aprovechamiento de la eficacia de los procedimientos semióticos.

En el grabado-portada del *Ars Magna Sciendi*, una mujer con corona (¿la reina de las artes y las ciencias, Atenas/Minerva? ¿Una figura tomada de Ripa, autor del manual más utilizado por los pintores?), parece estar dando una lección sobre el camino al saber en los tres mundos –el generativo, el celestial y el intelectual. Ayudada de los *putti* o querubines que le sostienen un lado de su tablero, titulado “Alphabeta Artis”, señala un círculo con un ojo (uno de tres ojos en círculo) que está a la altura de sus piernas y junto

al tablero con tres columnas con sendas listas o catálogo de categorías que facilitan hacer conexiones y combinar los conocimientos humanos.

Los modos en que Sor Juana proyecta y describe la inteligencia y el papel histórico en la cultura, tanto humanista como cristiano, de las mujeres indican que se nutrió de imágenes como ésta. Por ojos y oídos entran conceptos que luego se organizarán y articularán. Debajo del ojo de Dios que va en la parte superior del grabado (en el centro de un triángulo dibujado a su vez al centro de un círculo) va, en un telón sujeto por tres cupidos, el nombre del jesuita, autor del libro y en seguida el título: *ARS MAGNA SCIENDI/Sive/ COMBINATORIA/ ...* seguido de un texto de letras pequeñas en tres líneas que anuncia que el libro enseña sistemáticamente todas las disciplinas. En el borde inferior de la tela cuelgan quince globos o círculos, cada una con el nombre de una de ellas: *Teologia, Metaphysica, Physica, Logica, Medicina, Mathematica, Ethica moralis, Ascetica, Jurisprudencia, Politica, S.S. Interpres, Controversiae, Theologia moralis, Rhetorica, Consionatoria*. Buen recuerdo de la gran diferencia que va del siglo diecisiete al veintiuno en los discursos cognoscitivos. El catálogo de A. Dean Larsen¹⁸, presenta el libro como reflejo del deseo de Kircher de abarcar un saber universal y enciclopédico. Un poco más abajo, a la izquierda, hay un ojo dentro de un círculo de luz y a la derecha, una oreja humana, también en un círculo de luz. A nivel de las piernas de la reina-maestra, señalado con una especie de puntero otro ojo un poco más pequeño con círculo y franja de rayos completa los seis círculos con rayos, metáforas visuales de lo invisible, inaudible, lo no evidente a los sentidos. En el centro del pecho de la diosa-reina hay una cara-sol de ojos cerrados con rayos finos en dirección a la izquierda y derecha. Los rayos mayores parecen emanar del halo que circunda su cabeza.



La silla-trono de estilo clásico lleva en la parte superior dos cabecitas de hombres barbudos (¿vientos? / ¿dioses?), uno a cada lado, y a la altura del regazo una cabeza de querubín o Cupido a la derecha (el lado izquierdo queda tapado por el tablero).

El paisaje terrestre de la parte inferior del grabado aparece por debajo de una gran nube que separa las esferas sublunar y celestial. Sin embargo van conectadas a la derecha por parte de la nube que parece ascender desde una montaña volcánica (creando – generando– la nube misma). En un mar tranquilo aparecen varios barcos, y un animal marino, acaso una ballena. Un río, nutrido por un lago, parece descender al mar a la izquierda, y hacia la derecha en un valle fluye otro río que desemboca sinuosamente al mar también. Hay varias arboledas y en el mero centro en la parte más abajo corren dos ciervos pequeños.

Tal vez lo más significativo para esta lectura de Sor Juana sean las palabras en griego grabadas en la piedra de la base del trono: “No todo lo bello ni todas las cosas son evidentes”¹⁹. Es, precisamente, una de las premisas de la “Razón de la fábrica” del *Neptuno*. Me imagino a Sor Juana imaginándose hiperbólicamente a sí misma, y a las

muchas mujeres intelectuales que menciona en la *Respuesta*, en el papel de esta figura resplandeciente.

Hasta que se lee con mucho detenimiento y cuidado, el texto y las imágenes reseñados aquí (y todo el *Neptuno alegórico*), parecen seguir tradicionalmente las convenciones de las fiestas políticas de los Hapsburgos en Europa y América. Como creo haber demostrado en estas breves páginas, y en otro ensayo más largo, el *Neptuno* interroga la dominación jerárquica convencional y potencia el signo mujer²⁰. Respaldada por el arzobispo- virrey saliente, don Payo de Ribera, elegida –a instancias de él– portavoz del cabildo de la Iglesia Metropolitana, y anunciando su parentesco religioso con “el Luminar Mayor de la Iglesia, el Máximo Doctor, y gran Padre mío S. Jerónimo” (*IC*, p. 270), Sor Juana realiza con el *Neptuno alegórico* su primera gran subversión epistemológica. Utiliza los elementos de su enorme herencia humanista para poner de cabeza (sutilmente) la jerarquía masculina. Si no halla exactamente lo que busca, lo reinterpreta o inventa, como demuestra Vincent Martin en esta misma colección de ensayos. Redefine “a través de la memoria, la inteligencia, y la imaginación” los conceptos de género y poder, como argumenta, también en este libro, Virginia Bouvier.

Atrevida, Sor Juana parece divertirse, sonreírse, reírse; nos deleita y se deleita con su virtuosismo conceptual y verbal. Elige con ingenio y agudeza las alusiones y citas más afines a su programa didáctico-político. Las selecciona con la intención de demostrar no sólo ese virtuosismo sino también las posibilidades re-creativas del discurso verbal y visual. Otorga un mundo distinto a las y los que saben leer como mujer la imagen de la Mujer y de las mujeres.

-
1. Cito el título de un libro póstumo de la joven y brillante teórica feminista sevillana Lola Luna (Anthropos-Instituto de Estudios Sobre la Mujer, Barcelona-Sevilla, 1996). Entre los ensayos que recoge, uno versa sobre Sor Juana, cuyos escritos entusiasmaban a Luna, estudiosa y editora también de las obras de la gran dramaturga peninsular Ana Caro. El título del libro señala la necesidad de contrarrestar la imagen “acartonada del signo ‘Mujer’ puesto en mayúscula... que reduce los asuntos del género sexual a perspectivas mecanizadas... [y de] insistir en la validación de un nuevo sujeto para la interpretación literaria y cultural” (Dámaris Otero-Torres, *Ventre, manos y espíritu. Hacia la construcción del sujeto femenino en el Siglo de Oro*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2000, p. 44).
 2. “Villancicos a Santa Catarina”, t. 2, p. 170. Cito por las *Obras completas*, eds. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, FCE, México, 1951-1957. En adelante se cita por las siglas *OC*.
 3. S. Fernández, Prólogo a la ed. facs. de la *Inundación castálida*, UNAM, México, 1995, p. xxix.
 4. “Explicación...”, en *Inundación castálida*, p. 327.
 5. Yolanda Martínez-San Miguel, *Saberes americanos. Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999, p. 42.
 6. Véanse los trabajos de: Antonio Alatorre, *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas (ofrecidos a La Casa del Placer)*, El Colegio de México, México, 1995; Electa Arenal, *Sor Juana's Arch: Public spectacle, private battle. Crossing boundaries: Attending to early modern women*, University of Delaware Press, London, 2000; Jaime Cuadriello, *Juegos de ingenio y agudeza: La pintura emblemática de la Nueva España*, UCSJ-Instituto de Investigaciones de la Cultura, 1995. [Catálogo de exposición. Museo Nacional de Arte, Noviembre 1994-Febrero 1995.]; John T. Cull y Antonio Bernat, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Akal, Madrid,

- 1999; Margo Glantz, *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*, CONACULTA, México, 2000; Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1985; Sara Poot Herrera, *Los guardaditos de Sor Juana*, UNAM, México, 1999; *Sor Juana y su mundo, una mirada actual*, ed. S. Poot, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995; Elías Trabulse, “El hermetismo y Sor Juana Inés de la Cruz”, en *El círculo roto*, F.C.E.-SEP, México, 1982.
7. José Pascual Buxó y Alejandro González, *Sor Juana Inés de la Cruz, Amor y conocimiento*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1996, p. 130.
 8. Cito la traducción de T. Herrera Zapién, en la ed. de *Inundación castálida* de Aureliano Tapia, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995, p. 344. Años más tarde en su prólogo a la *Carta Atenagórica*, el obispo Fernández de Santa Cruz le repudiará ese interés por las complejidades simbólicas y negará el gran valor de las parábolas para Cristo.
 9. *Las sombras de lo fingido: Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1998, p. 46.
 10. Juego con e invierto el título del ensayo de Audre Lorde: “The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House” (*Sister/Outsider*, The Crossing Press, New York, 1984, p. 110). Análogamente, me gusta invertir el título del célebre ensayo de Josefina Ludmer: “Tretas del débil” (incluido en *La sartén por el mango*, Huracán, San Juan de Puerto Rico, 1985). Creo que con frecuencia utilizó Sor Juana —a diferencia de las monjas que estudiamos Stacey Schlau y yo en *Untold Sisters: Hispanic nuns in their own works* (University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989) las tretas del poderoso— de la que discursivamente manda. El dominio de Sor Juana de los múltiples discursos a su alcance la hicieron capaz de “desmantelar” muchas estructuras patriarcales aunque hemos tardado siglos en verlo plenamente —o verlo así.
 11. David Randall es el traductor principal en la preparación que tengo entre manos de una edición bilingüe, anotada y ampliamente ilustrada del *Neptuno*.
 12. Esta prosificación de Verónica Grossi (que mejoró la mía), y la de toda la “*Explicación*”, formará parte de su libro *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*. Dice 7: El otro lienzo copia/retrata a la belicosa diosa Tritonia que fue engendrada una vez, dos veces concebida, pero que nunca fue parida. Minerva fue la inventora de las armas y de las ciencias pero aquí aparece en brillante competencia o disputa con la poderosa deidad que ella adora: el Océano, espumosa tumba del sol, el cual en reconocimiento de la gloriosa empresa de Minerva (quien ganó la competencia) besa con sus labios verdinegros (porque anochece) el regío pie de Minerva, que parece estar calzado con un coturno plateado al pisar la espuma del mar salado. Sin embargo, la competidora, y aún más que eso, la vencedora de Minerva apenas hiere con su coturno (o con su pie) a la gran madre tierra ya que ella misma, perpetua germinadora de paz y triunfos, produce la verde oliva, símbolo de la paz y fruto que /cuando/ prensado/exprimido se convierte en aceite, el licor precioso que hace el oficio de sol (de Apolo) para el/la que estudia durante la noche (para el/la estudioso/a nocturno/a). Esta oliva (como símbolo de paz [y de conocimiento]), se opone al bruto/ignorante guerrero, el caballo utilizado para la guerra que nació con el /brote del/ tridente de Neptuno. Los dioses, jueces de la competencia entre Neptuno y Minerva (el “alto coro”), expresaron su preferencia/votaron a favor de la paz que representa Minerva y de esta manera el dios Neptuno, deidad del húmedo elemento (paradójicamente) triunfó al ser derrotado/vencido por Minerva (hizo de la derrota frente a Minerva un triunfo) ya que éste no podía más que ceder ante su propia sabiduría (Minerva): la hermosísima y sabia vencedora que él mismo parió y a quien él por lo tanto honra. De esta manera, Señor Marqués, Usted ha heredado tantos bélicos ardores de tan ilustres antepasados que no caben las correspondientes coronas de laurel, símbolo de vuestros infinitos triunfos, en vuestras sienes/en vuestra cabeza y por no ser dignas de formar guirnaldas ellas mismas tejen a vuestros pies una alfombra de esmeralda para que Usted “huelle” más trofeos y “pise” más victorias, aumentando todavía más vuestra gloria. Solamente esta gran valentía (de Neptuno) pudo ceder ante vuestro propio entendimiento, pues si hubiera algo de mayor valor que vuestro valor (vuestra valentía) sería vuestro discurso/raciocinio/razón.
 13. Se consultó a Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta...*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1628. Le agradezco a mi colega y amigo Isaías Lerner sus consejos y el préstamo de aquél y otros libros de consulta.
 14. *Mythology: Timeless tales of gods and heroes*, New American Library, Ontario, 1969.
 15. Fue un tema que atrajo a numerosos pintores renacentistas.
 16. *El divino Narciso*, OC, t. 3, p. 82.

17. Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 95.
18. Brigham Young University Library, Utha, 1989.
19. Mi agradecimiento a Lourdes Santiago del Departamento de Lenguas Clásicas de la UNAM por la traducción.
20. Véase E. Arenal, “Enigmas emblemáticos: *El Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Sor Juana y su mundo: Una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, Universidad del Claustro de Sor Juana-Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

NUMEROLOGÍA EN EL *PRIMERO SUEÑO* DE SOR JUANA

Susana Arroyo Hidalgo

INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE MONTERREY,
CEM

TRAS EL RECuento LÉXICO-SEMÁNTICO DE LA TOTALIDAD DEL POEMA *PRIMERO SUEÑO* QUE EFECTUÉ EN TRABAJOS ANTERIORES¹, ASÍ COMO DIVERSOS PLANTEAMIENTOS QUE HE REALIZADO EN DIFERENTES FOROS EN TORNO DEL MAJESTUOSO POEMA DE NUESTRA MONJA VIRREINAL, ME PERMITO PRESENTAR EN ESTE HOMENAJE A SOR JUANA, UNA APROXIMACIÓN A LA NUMEROLOGÍA EN EL POEMA *PRIMERO SUEÑO* Y SU RELACIÓN CON LA TOTALIDAD DEL UNIVERSO SIGNIFICATIVO DENTRO DE LA ESPLÉNDIDA SILVA DE 975 VERSOS.

El poema *Primero Sueño* fue escrito por Sor Juana Inés de la Cruz, según palabras de su confesor, el Padre Calleja y de acuerdo con la primera publicación del mismo – 1692, en Sevilla– hacia la madurez y plenitud de la existencia de la jerónima. Es sabido por todos los amantes de Sor Juana que éste fue su poema preferido, el más rico y ambicioso, a él han dedicado muchas horas de estudio tanto contemporáneos de la monja como hombres y mujeres en todo el mundo a lo largo de tres y medio siglos.

De los 5,008 términos –palabras– que comprende el poema, existen 1,508 vocablos, es decir, entradas léxicas; de esta manera se puede observar la riqueza léxica del poema, además de su riqueza en todos los niveles de la lengua. Sintácticamente, en el poema se construyen imágenes mediante el empleo del hipérbaton que superan las expectativas del lector. Ésa es una de las razones por las cuales el poema es de una belleza inusitada.

LOS CAMPOS SEMÁNTICOS

La organización de elementos que comparten algunas características o rasgos de significado común es la base de la teoría del campo semántico. Cada uno de los campos semánticos representa una parte importante de la concepción del mundo que se “narra”. Cabe resaltar que los campos semánticos que se han agrupado pertenecen a las diferentes zonas de significación que comprenden la naturaleza significativa del poema, es decir, se basan en sus significados esenciales proporcionados por los diferentes significantes que la autora ha propuesto en distintos momentos de la obra. De ahí que exista un campo de la religiosidad, otro de la mitología, otro de la naturaleza, otro de la navegación, de los animales, del arte, del orden, del movimiento, y otros más en oposición, por ejemplo de la luz y la oscuridad, o de la vida y la muerte. De los 55 campos semánticos del poema, son 34 los vocablos que se encuentran comprendidos en el llamado campo: ‘dimensión’.

En el trabajo antes mencionado –sobre la semántica y la retórica del poema–, se descubre el campo semántico del ‘movimiento’, el cual es el más numeroso tanto por los términos que tienen que ver con el movimiento (verbos, sustantivos o adjetivos), como por la idea de movimiento que permea el poema, ya que desde el acto mismo de soñar, de pensar, de descubrir, de conocer, etc., se encuentra implícito el rasgo mencionado.

El manejo de la numerología en la época barroca es singular. Los números y su alusión o recreación se encuentran contenidos en un lenguaje críptico, emblemático, el cual me propongo discutir en esta comunicación.

En este campo referido –el de la ‘dimensión’– se puede observar la importancia de los números, los cuantificadores, los términos que aluden a un proceso que se realiza por medio de la adición de cantidades o, en otros casos, el contexto permite reconocer la existencia de una propuesta significativa en este tenor.

El campo de la ‘dimensión’ contiene los siguientes vocablos: *aparatoso, cantidad, cinco, contar, craso, cuantidad, cuatro, dimensión, dos, madeja, medir, mensura, mil, multiplicado, multiplicar, número, numeroso, peso, poco, presupuesto, primero, proporción, proporcionado, quilo, segundo, tamaño, tanto, tres, triplicado, último, uno, varios, vasto y vez*.

Algunos de los términos contenidos en el campo mencionado son, en apariencia, distantes de la dimensión, sin embargo, forman parte de este pequeño repertorio de acuerdo con los usos de la época o las condiciones en la que se manejaron, así se observa el ejemplo de *craso* cuyo significado tiene que ver con ‘grosso’; el poema señala:

faroles sacros de perenne llama,
que extingue, si no infama,
en licor claro la materia *crasa*
consumiendo, que el árbol de Minerva
de su fruto, de prensas agravado...
(OC, vv. 33-37).

Otro ejemplo sería *madeja* que, desde luego, tiene que ver con cantidad. En el poema se lee:

mientras nuestro Hemisferio la dorada
ilustraba del Sol *madeja* hermosa,
que con luz judiciosa
orden distributivo, repartiendo
a las cosas visibles sus colores...
(OC, vv. 967-971).

Para evitar la redundancia y la información tal vez innecesaria en este foro, agruparé

los términos en esferas semánticas, es decir, en pequeñas zonas de significación.

LA DISTRIBUCIÓN DE LOS VOCABLOS

Los vocablos que componen el campo de la ‘dimensión’ se encuentran distribuidos a lo largo del poema con diferentes frecuencias: 13 vocablos aparecen una vez cada uno; 8 vocablos aparecen 2 veces; 2 se encuentran 3 veces; 2 se encuentran 4 veces; 3 de ellos aparecen 5 veces; uno, 6 veces; 2 se encuentran 7 veces; 1 vocablo se encuentra 11 veces y un vocablo, 12 veces. La relación que existe entre el vocablo que se encuentra mayor cantidad de ocasiones –que es la palabra *vez*– tienen una proporción, en relación con la que se encuentra más veces en el poema –que es la preposición *de* con 215 frecuencias–, de .055%, es decir, aparentemente no se maneja en una alta frecuencia. Sin embargo, considerando que la palabra más empleada por Sor Juana es una palabra sin semántica, esto es, sin contenido nocional, y siguiendo de cerca el recuento lexicométrico del poema en el cual las palabras con sentido nocional en número de frecuencias son *bien* (14); *mal* (13), y si agrupamos las ocurrencias de *vez* (6) y *veces* (6), formando así la siguiente palabra autosemántica, con sentido nocional, en el tercer lugar en importancia de acuerdo con la cantidad de apariciones en el texto, es decir, 12. La siguiente palabra de mayor frecuencia en el poema es *viento* (11), luego se encuentran 6 términos con 10 frecuencias; posteriormente hay 6 con 9 frecuencias, después 8 con 8 y la frecuencia 7 es representada por 10 elementos léxicos, dos tienen que ver con el campo de la dimensión, se trata de los números *dos* y *tres*; por lo tanto, podríamos atrevernos a decir que el campo ‘dimensión’ es de una gran trascendencia en el texto pues en él se encuentra contenido el vocablo – insisto, de contenido nocional– cuyo número de apariciones es del 85% al de mayor incidencia y tras las frecuencias 10, 9 y 8, se encuentran dos vocablos cuya frecuencia es, en relación con la totalidad del poema, de .13, sumadas las frecuencias de los dos vocablos relacionados con la ‘dimensión’, existe una relación de .26, es decir, la cuarta parte de la totalidad léxica del poema se encuentra contenida en vocablos cuyo sentido nocional remite a la numerología.

Dentro del campo de la ‘dimensión’ se encuentran los términos *tanto* con 11 ocurrencias, seguido de *dos* con 7 ocurrencias y *tres* con 7. Al efectuar un análisis semántico, A. J. Greimas² propone dos procedimientos: el de eliminación y el de extracción. Para presentar este trabajo he elegido el segundo procedimiento, es decir, el de extracción, por así requerirlo la interpretación que me propongo. Ya anteriormente he desarrollado el método de eliminación en la presentación de la totalidad de los campos semánticos del poema de manera enumerativa, trabajo que funciona a guisa de *index* de esta comunicación; se mostró la agrupación excluida por no pertenecer semánticamente a ningún campo significativo del *Primero Sueño*.

He llevado a cabo la labor de exclusión, de acuerdo con la teoría planteada por Greimas, en relación con la presentación de familias y esferas semánticas dentro del campo en estudio. Esta consideración se debe a la necesidad de plantear una hipótesis que permita esclarecer el dominio propuesto, que es la numerología. Para ello, he

resuelto considerar los semas específicos dentro de una isotopía connotada. Esto es que de acuerdo con los rasgos pertinentes de cada uno de los elementos en estudio, es decir, los vocablos *dos* y *tres*, cuyas principales cualidades están relacionadas con la numerología, me propongo plantear una propuesta de sentido axiológico basada en la importancia de estos términos.

APARICIÓN E IMPORTANCIA DE LOS NÚMEROS EN EL POEMA *PRIMERO SUEÑO*

Dos, ocurre hacia la primera parte del poema. Si dividimos el compendio artístico de la obra en nueve partes, de manera azarosa, nos encontraremos con la aparición del término en el verso 92:

en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran *dos* veces...

Hacia la tercera parte, se da la siguiente aparición del término *dos* en el verso 337:

más que nunca el impulso, ya batiendo
las *dos* plumadas velas, ya peinando
con las garras el aire, ha pretendido...

después, en esa misma tercera parte, en el verso 340:

Las Pirámides *dos* –ostentaciones
de Menfis vano y de la Arquitectura
último esmero, si ya no pendones...

una incidencia más ocurre hacia la cuarta parte, en el verso 413:

éstos, pues, Montes *dos* artificiales
(bien maravillas, bien milagros sean),
y aun aquella blasfema altiva Torre...

posteriormente, al final de la quinta parte, en el verso 583:

que vienen a ceñirse
en las que artificiosas
dos veces cinco son Categorías...

y, finalmente, hacia la mitad de la séptima parte, en el verso 755:

de industria femenil que el más activo
veneno, hace *dos* veces ser nocivo
en el velo aparente
de la que finge tez resplandeciente...

Por otra parte, el término *tres* surge de la siguiente manera:

En la primera parte del poema, en los versos 14 y 15 aparecen las dos primeras incidencias del término:

del orbe de la Diosa
que *tres* veces hermosa
con *tres* hermosos rostros ser ostenta...

después, hacia el verso 47, esto es en la segunda mitad de la primera parte, leemos:

aves sin pluma aladas:
aquellas *tres* oficiosas, digo,
atrevidas Hermanas...

tras esas tres incidencias en la primera parte, se encuentra, a finales de la primera mitad, en el verso 183:

desde la de a quien *tres* forman coronas
soberana tiara,
hasta la que pajiza vive choza...

La siguiente ocasión en la cual se encuentra el numeral es después de la tercera parte, en el verso 330:

A la región primera de su altura,
(ínfima parte, digo, dividiendo
en *tres* su continuado cuerpo horrendo)...

Posteriormente, hacia la sexta parte del poema, en el verso 657, y luego en el verso 668, leemos:

de *tres* acordes líneas ordenado
y de las formas todas inferiores
compendio misterioso:

mas de las interiores
que *tres* rectrices son, ennoblecida,
—que para ser señora
de las demás, no en vano
la adornó Sabia Poderosa Mano—...

Es en esta última parte en la que aparece una gran concentración de elementos que forman el campo ‘dimensión’ con la incidencia de términos como: *compendio*, *círculo* y *cinco*.

De esta manera, observamos que la mayor incidencia de los elementos más representativos, por su frecuencia en el poema, se da en la primera y también en la tercera parte. El inicio del poema, por lo tanto, contiene la mayor fuerza de la dimensión en relación con los números *dos* y *tres*. Simbólicamente, el número dos es un símbolo de oposición, de conflicto, de reflexión³. Es la primera y más radical de las divisiones: el creador y la criatura, lo blanco y lo negro, el día y la noche, lo masculino y lo femenino. Designa, además, el principio femenino; el número dos simboliza el dualismo, es aquél donde reposa toda dialéctica, todo esfuerzo, todo combate, todo movimiento. Para los chinos, el *yin* y el *yang*. Aritméticamente, es el número de la diferenciación relativa, de la reciprocidad antagonista. Es el origen de todo pensamiento.

En relación con el número 3 empezaremos señalando que en la manera como da inicio el poema: “Piramidal, funesta...”, se observa que la erección de las pirámides en una convergencia ascensional une el reencuentro de dos mundos: un mundo mágico ligado a los ritos funerarios para retener indefinidamente la vida o el pasaje a una vida supratemporal, y un mundo racional que evoca la geometría y los modos de construcción. Se atribuye a Hermes Trismegisto la idea del símbolo de la pirámide como el verbo demiúrgico que, emergido del Padre (aunque sin haberlo éste engendrado) y gobernando toda cosa creada, es totalmente perfecto y fecundo⁴. El nombre de Hermes Trismegisto tiene que ver con el número tres. Hermes es considerado el padre de la alquimia, de él se ha tomado el nombre de hermetismo. Trismegisto significa tres veces grande, porque fue el gran filósofo, gran sacerdote y gran rey, dicen los historiadores y los mitólogos, poseía las tres partes de la sabiduría o filosofía del mundo universal. Para Chevalier, el número tres expresa un orden intelectual y espiritual, en Dios, dentro del cosmos o dentro del hombre. Resulta de la unión del uno y el dos, es producto de la Unión del Cielo y de la Tierra. El hombre, hijo del cielo y de la tierra completa la gran triada. Dios es uno en tres personas. La cantidad de las interpretaciones en relación con el término *tres* rebasaría cualquier posibilidad de análisis en un espacio tan breve como éste. Los estudios emblemáticos, simbólicos y crípticos sobre este numeral serían de gran auxilio para demostrar la preponderancia del *tres* sobre casi cualquier término empleado por Sor Juana no sólo en el *Primero Sueño* sino en cualquiera de sus obras y en la mayor parte de la literatura tanto occidental como oriental. Su significado ha sido estudiado por filósofos, literatos, psicólogos y hermeneutas en general mostrando singularidades en relación con diversos ámbitos del saber humano.

En el *Primero Sueño*, Sor Juana emplea, como ya mencionamos, una variedad de términos contenidos en el campo de la ‘dimensión’. De entre ellos sobresalen los cuantificadores *dos* y *tres*. Ambos elementos léxicos empleados por la autora inciden de manera predominante en una relación metatextual que forma parte tanto de la literatura novohispana por la herencia latina como en la literatura universal.

De esta manera, podemos comprender una faceta más de la imaginería de una numérica monja virreinal.

-
1. Véanse mis trabajos *El Primero Sueño de Sor Juana: estudio semántico y retórico*, UNAM-ITESM-CEM, México, 1993; y *Aplicación de la lingüística computacional al Primero Sueño de Sor Juana*, ITESM-CEM, México, 1994.
 2. *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1966.
 3. Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont-Jupiter, Paris, 1966.
 4. Véase D. A.-J. Pernety, *Diccionario mítico-hermético*, Índigo, Barcelona, 1993.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA FEMINISTA GABRIELLE SUCHON (1632-1703)

Marie-Cécile Bénassy-Berling

UNIVERSITÉ DE PARIS III-SORBONNE NOUVELLE

SOR JUANA ES UNA GIGANTA EN LA LITERATURA; SU COETÁNEA GABRIELLE SUCHON NO ES UNA GRAN ESCRITORA, PERO ES UNA FEMINISTA DE MARCA MAYOR Y CREO QUE VALE LA PENA COMPARARLAS. GABRIELLE TUVO LA SUERTE DE SALIR DE SU CONVENTO Y PODER REALIZAR EL PROGRAMA SOÑADO POR LA DÉCIMA MUSA Y DESCRITO MUY CLARAMENTE EN SU *RESPUESTA A SOR FILOTEA DE LA CRUZ*: “VIVIR SOLA, NO TENER OCUPACIÓN OBLIGATORIA QUE EMBARAZASE LA LIBERTAD DE MI ESTUDIO, NI RUMOR DE COMUNIDAD QUE IMPIDIESE EL SOSEGADO SILENCIO DE MIS LIBROS”¹. SOBRE TODO, EL ALEGATO DE GABRIELLE EN PRO DE LAS MUJERES ESTUDIOSAS ES MUY ORIGINAL PARA SU ÉPOCA Y PRÓXIMO AL DE SOR JUANA. ES EVIDENTE QUE SE IGNORARON TOTAL-MENTE UNA A OTRA, PERO SE IMPONE EL PARALELISMO ENTRE LAS PERSPECTIVAS Y REIVINDICACIONES DE AMBAS: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS. ADEMÁS, LA SOLTERA TIENE MÁS LIBERTAD DE EXPRESIÓN QUE LA JERÓNIMA, Y PODEMOS SUPONER QUE ÉSTA HUBIERA FIRMADO CON GUSTO BASTANTES AFIRMACIONES DE LA PRIMERA.

La francesa autodidacta Gabrielle Suchon nació en una ciudad de Borgoña, Semur en Auxois el 24 de diciembre de 1632. El padre era togado, procurador del Rey. Murió prematuramente en 1645. La familia era honrada y desahogada, de pequeña nobleza. Fuera de las fechas de nacimiento y de muerte, se conocen pocos datos de la vida de esta autora a ciencia cierta. Tenemos unos pocos documentos y un testimonio único, incompleto y no enteramente fiable², para completar lo que nos enseña o sugiere la obra publicada. En particular, ignoramos en qué condiciones adquirió Gabrielle su ingente erudición. Por mandato de su familia ingresó en un convento de jacobinas, una rama de las dominicas. El monasterio que hoy es museo era grande, bastante rico y poseía muchos libros: religión, historia, geografía, etc.³ La monja consiguió, no sabemos cómo, ir a Roma y obtener el permiso de salir del convento. A pesar de los esfuerzos de su familia e incluso, de la oposición del parlamento civil de Dijon, la capital de la provincia, pudo instalarse allí a vivir con su madre. Se dedicó al estudio y a la piedad y murió a los setenta años de edad. Publicó al fin de su vida dos libros, uno con el título ambicioso de *Traité de la morale et de la politique* (*Tratado de la moral y de la política*) en Lyon, a su costa, firmado con iniciales G. S. y el seudónimo Aristófila, el segundo *Du célibat volontaire ou la vie sans engagement* (*Del celibato voluntario o la vida sin compromiso*) en 1700 ya en una editorial de París y bajo su nombre entero. Ambos libros traen licencias eclesiásticas elogiosas y merecieron sendas reseñas en el *Journal des Savants*, pero allí acaba el éxito de Gabrielle. Su obra publicada se olvidó muy pronto y totalmente. Ha sido redescubierta hacia 1975 por los historiadores de las mujeres.

Desde entonces se han publicado algunos artículos sobre ella, y se han reeditado largos extractos de sus dos libros; del primero en 1988, 1999 y enero de 2002, del segundo en 1994⁴. Se anuncian varias tesis, y en el año 2000, con cierta solemnidad, la ciudad de Semur ha dado el nombre de la escritora a una calle.

El *Tratado de la moral y de la política* tiene un título tan general que puede parecer algo enigmático. En realidad, se ciñe a tres temas: la libertad, la ciencia, la autoridad. La primera parte es un largo elogio de la libertad, en general y, luego, la de las mujeres en particular. Después de definir la noción a partir de Aristóteles, San Agustín, etc., Gabrielle pasa revista a varias clases de libertad insistiendo sobre el derecho de escoger su estado: vida religiosa, matrimonio, o ninguno de los dos. Lo más notable es que no se contenta con el tema bastante común de la tiranía de los padres, sino que condena la edad precoz de la entrada al convento y de los votos perpetuos: “Entonces la joven no se conoce bien a sí misma”⁵. Dos veces recuerda que San León el Grande (un Papa del siglo quinto) hubiera querido que la edad de la profesión fuera de cuarenta años. Encuentra también otro aliado inesperado en el propio rey Luis XIV de Francia quien preparó una ordenanza que exigía la edad de 25 años no para la profesión sino para el ingreso en los conventos, ordenanza que no se atrevió a publicar pensando que sería imposible aplicarla⁶. Si el problema existía en Francia, existía desde luego en la Nueva España. El historiador Antonio Rubial ha expuesto el caso paradigmático de la desdichada Sor Antonia de San José y de su amor trágico⁷. A la ex-monja no le cuesta trabajo encontrar ejemplos antiguos de vírgenes consagradas que no vivían enclaustradas⁸. Para mostrar que las leyes de la Iglesia varían según las épocas, que hay que verlas como relativas: “Las leyes de los Papas y de los Concilios sirven para el gobierno de los fieles y no se pueden llamar propiamente divinas”⁹.

También reivindica, y con insistencia, cierta libertad frente a los confesores. Afirma que no todos son buenos, que una mujer de buen juicio no ha de tener escrúpulo en cambiar al suyo por otro, lo que nos recuerda a la Sor Juana de la *Carta de Monterrey*¹⁰. No cita aquí a San Francisco de Sales pero tal vez haya leído u oído su famosa afirmación de que de diez mil padres espirituales no hay más que uno realmente bueno. Y después de elogiar la libertad, muestra los inconvenientes de la coacción especialmente en el caso de la clausura que afirma no ser el mejor, ni siquiera el más seguro medio para conservar la castidad. El capítulo 37 se titula “El encierro no puede nada contra la corrupción del corazón”¹¹. Desde luego, no pone en tela de juicio la vocación monástica si es una vocación verdadera y adulta.

Tema menos esperado: Gabrielle hace énfasis sobre la libertad de viajar y el provecho que proporciona el conocimiento del mundo para la formación del juicio. Da una lista de ilustres mujeres viajeras que incluye a la sabia reina de Saba y a la más histórica y también muy sabia Santa Paula, tan celebrada por Sor Juana.

Como era de esperar no incluye en absoluto en su lista la libertad de las mujeres en la vida sexual. Se contenta con pedir el mismo rasero para juzgar a los hombres y a las mujeres basándose en un español, el cardenal Francisco de Toledo, autor de un libro de

casos de conciencia (1619). Cita al profeta Malaquías: “Yave toma la defensa de la esposa de tu juventud a la que has sido desleal... ¿No los hizo para ser un solo (ser) que tiene su carne y su hálito?” (II, 14-15). Menos reclama Gabrielle la libertad de escoger su religión o su ausencia de religión. Los capítulos 15-17 se titulan “De la libertad de conciencia”, en ellos se trata de tener una conciencia moral pura, bien instruida, bien ordenada. Ensalza como la más preciosa la libertad interior, moral, dueña de sus pasiones, con colores bastante senequistas. Era ante todo muy individualista la ex-monja, y Séneca es el gran heraldo de una moral individual.

En el *Celibato voluntario*, Gabrielle pretende equiparar, o casi, la dignidad de este estado civil con la de la vida religiosa y del matrimonio si se practica debidamente: piedad, mucho estudio que sirve para la piedad, trabajo manual, recato sin llegar al aislamiento, amistades puras pero gratas con personas escogidas, muchas limosnas para el prójimo, es decir gran utilidad social, enseñanza de los niños (¡desgraciadamente sin especificar “niñas”!). Enumera tres ventajas de las solteras frente a las monjas: más facilidad para escoger al buen confesor, posibilidad de atender a los ancianos padres conformándose con lo que pide la naturaleza, disponibilidad para ayudar al prójimo¹². Inventa una palabra para esta categoría de personas, las “neutralistas”, es decir ni matrimonio ni convento, y, desde luego, un cuerpo “neutro”. En este segundo libro, vuelve a ensalzar esta clase de libertad con su ausencia de vínculos *permanentes*, que ha de asegurar la tranquilidad del corazón. Vuelve a pintar las dificultades del claustro y repite que ningún estado puede ser bueno para quien tiene una inclinación opuesta. Admite que hay que ser fuerte para ser célibe, que en lo material y en lo moral hay bastantes dificultades. Incluso reconoce que para la neutralista existe el peligro de caer en estado de melancolía. La religión y cierto estoicismo senequista han de ser su fuerza y su consuelo. En realidad sus coetáneos conocen demasiado bien a las solteras involuntarias y Gabrielle no espera convencerlos de que una soltera piadosa y sabia merece un gran prestigio. Se da cuenta de que es utópico. Lo importante para ella es infundir a las propias solteras la posible estima de sí mismas y, sobre todo, ofrecer una disyuntiva a las jóvenes que temen a la vez el matrimonio y el convento.

Gabrielle es bastante astuta en sus argumentos. Se funda en el mismo Concilio de Trento que ve como noble –aunque penoso– el celibato impuesto a los sacerdotes. Si es noble para los varones, puede serlo también para las mujeres. Ella aprovecha todos los elementos de la Biblia favorables a su tesis, incluso la notable Tecuites –menos famosa de lo que merece– ya mencionada por Sor Juana en la “Razón de la fábrica” en el *Neptuno alegórico*¹³, y en la *Crisis de un sermón*¹⁴. Según Gabrielle, Tecuites, quien fue exitosa en una actuación diplomática sumamente delicada, es la mejor prueba de que la Biblia no desprecia la inteligencia de las mujeres¹⁵. Vuelve a afirmar que ninguna ciencia rebasa su capacidad. Como Sor Juana, y en contra de muchas y muchos coetáneos, no pierde tiempo en comparar las cualidades intelectuales de hombres y mujeres, afirma de plano que el alma (y la mente) es neutra, como Sor Juana, quien contesta con cierta altanería al caballero del Perú deseoso de que se volviese hombre, en el romance “Señor para responderos...”:

Y sólo sé que mi cuerpo,
Sin que a uno y otro se incline,
Es neutro, o abstracto, quanto
Sólo el Alma deposite¹⁶.

“Neutro” y “abstracto” son los adjetivos que se encuentran a cada paso en el libro de la borgoñesa.

Interesante es comparar a Gabrielle con una ilustre compatriota suya y probable lectora, la Marquesa de Lambert, viuda de fama intachable y dueña en su vejez del mejor salón intelectual parisino entre 1710 y 1733, autora de obras de moral que gozaron de mucho éxito editorial en Europa durante todo el siglo XVIII, con varias traducciones al inglés. Ella también aprendió mucho cuando joven y no quiere que las mujeres sean ignorantes. Aconseja el estudio del latín, sustituido el italiano demasiado frívolo, pero con el objeto de leer a Séneca, a Cicerón, a los historiadores. Para ella, tanto como las novelas de moda, los poemas latinos son peligrosos porque pueden fomentar la sensualidad, y considera que los amores traen sólo desgracias al sexo débil. ¡Vemos aquí prácticamente la misma mentalidad que en la canción mexicana: “Marieta, no seas coqueta porque los hombres son muy malos...”! Y la Marquesa prohíbe terminantemente las ciencias duras: matemáticas, astronomía, física, no, desde luego, porque puedan fomentar la sensualidad, sino porque no convienen a la “bienséance”, al decoro de las mujeres: “Les filles doivent avoir sur les sciences une pudeur presque aussi tendre que sur les vices”, “El pudor de las jóvenes en materia de ciencias debe ser tan delicado como el que tienen frente a los vicios” (*Aviso de una madre a su hija*)¹⁷. Si ha leído a Gabrielle Suchon, ha leído también la *Educación de las jóvenes* de Fenelon. La misma anciana Marquesa casi se cree deshonrada cuando unos amigos publican por primera vez y sin permiso suyo una obra firmada con su nombre. ¡Siempre la tiranía del decoro y la visión de la pedantería como pecado mortal!¹⁸

Coinciden Sor Juana y Gabrielle en lo esencial, la igualdad de capacidad mental entre hombres y mujeres, la utilidad de la instrucción para quitar a las mujeres los vicios que se les atribuye comúnmente: frivolidad, coquetería, inconstancia, superstición, chismes, etc. Afirman la utilidad (incluso necesidad) de los buenos autores para llegar a ser una buena cristiana y aspiran a la autonomía en la conducta de la propia vida. Una frase del *Celibato...* recuerda exactamente un párrafo de la *Carta de Monterrey*: “Si desgraciadamente, no encontramos un buen confesor, debemos esperarlo todo de la Providencia”. Escribe Sor Juana: “Dios que me creó y redimió... proveerá con remedio para mi alma”, y luego: “en el mundo hay muchos teólogos; y si llegaran a faltar, en querer más que en saber consiste el salvarse”¹⁹. Coinciden en su argumentación fundada esencialmente en razones religiosas. La principal es que Dios no crea nada inútil. Sus autores de referencia leídos a menudo en latín son casi los mismos. No es fácil comparar la erudición de ambas que es enorme. Leen la Biblia minuciosamente y no sólo para encontrar los pasajes más útiles para defender a las mujeres como el de la Tecuities. Sor Juana nos explica en la *Respuesta...* que las ciencias profanas son las *ancillas*, las siervas

de la ciencia bíblica, y cuida de mencionar las ciencias “duras”: matemáticas, astrología que incluye la astronomía, física que incluye las ciencias naturales. Añade con lucidez que las ancilas también la interesan en sí “era lisongear, y aplaudir a mi propia inclinación, proponiéndola como obligatorio su propio gusto”²⁰.

Las dos citan mucho a los grandes Padres, Doctores y Papas de la Iglesia, San Agustín, San Gregorio el Grande, San Bernardo y Santo Tomás en primera línea, también a los grandes autores de la Antigüedad, sobre todo Aristóteles, Platón, Plutarco, Cicerón, Séneca. Gabrielle cita más autores griegos cristianos como San Juan Crisóstomo, y algunos modernos como San Juan de la Cruz, San Francisco de Sales, Blas Pascal. Cada una conoce la producción literaria reciente publicada en su idioma, pero, como se podía prever, el abanico de Gabrielle parece ser más abierto en materia literaria que el de Juana. No se refleja en su obra tanto interés por las ciencias como en la de Sor Juana aunque aconseja su estudio. No expone ningún método ni plan de trabajo para entender bien la Biblia (o plan de trabajo general), como lo hace Sor Juana en la *Respuesta...* de modo tan impresionante.

La gran inferioridad de la borgoñesa es que reivindica sólo para sí y para sus semejantes. Unas mujeres que no son aristócratas pero que tienen a la vez medios de subsistencia y posibilidad de instruirse en casa de una manera o de otra. Unas mujeres que también tienen un núcleo de familiares que les dan un puesto en la sociedad, que les permiten un mínimo imprescindible de sociabilidad, y así no se condenan a una vida de ermitaña muy opuesta a los deseos de Gabrielle que sueña con academias femeninas²¹. Ésta no se mete en las consideraciones prácticas. Se abstiene de hablar de posibles escuelas. Ni siquiera da consejos sobre el tipo de educación deseable para las niñas capaces de estudiar. Menos pretende discutir como Sor Juana el *Mulieres in ecclesia taceant* de San Pablo. Al contrario, pregona una discreción extrema: “su estudio no ha de ser manifiesto y público por no exponerse a la malevolencia de los envidiosos”. Sor Juana trata el problema a fondo y considera a las mujeres en general. Las pobres necesitan escuelas cuando niñas²² y luego puestos de profesoras para subsistir. Admite como concesión provisional que el estudio de las mujeres ha de ser “privado”, pero publica libros en España con las trompetas de la fama. En realidad, si Gabrielle pone su nombre en la carátula de su segundo libro, temiendo menos la acusación de pedantería que la Marquesa de Lambert porque ni es marquesa, ni parisina, tiene la misma obsesión del decoro y la decencia. La fama moral de la “neutralista” no ha de sufrir la menor duda. Rechaza toda perspectiva de cambiar el funcionamiento de la sociedad. Espera modificar un poco las mentalidades, nada más.

También confunde “alma” y “mente” y no separa claramente el terreno religioso del filosófico. No se puede llamar realmente una buena filósofa. Y comete faltas de lógica: ¿Cómo se puede compaginar en las condiciones de transporte de aquel tiempo la voluntad de viajar, incluso si la mujer va acompañada por familiares, con el recato, el estilo de vida casi monjil que ella pregonaba? Precisamente, esto nos lleva a pensar que Gabrielle aspiraba en realidad a una libertad mucho mayor, incluso dentro de la piedad y la honestidad femenina. Si pone énfasis en el gran recato y modestia de las “neutralistas”

esto se debe al deseo de acallar a los temidos críticos. Es un precio que acepta pagar. El extraño título de su primer libro tiene el inmenso mérito de denunciar el carácter político de la opresión de las mujeres pero lo que ella condena en teoría lo acepta en la práctica: la neutralista se contenta con meterse en un hueco del sistema sin pretender cambiarlo²³. No sabemos si Gabrielle tuvo algunas discípulas en su época. Hay que reconocerle el talento de haber descrito un programa de vida que habrían de realizar mucho más tarde, y durante varias generaciones, bastantes profesoras solteras, felices con sus alumna(o)s y sus libros: “tota mulier in utero *non est*”²⁴.

Pero, como el genio literario, la amplitud de miras, la reivindicación de un verdadero cambio y la solidaridad, son propios de Sor Juana.

-
1. En *Fama y Obras pósthumas...*, Madrid, 1700, p. 18. Cito a Sor Juana por la edición original ya que existe ahora el facsímil de la UNAM, 1995.
 2. Damos aquí la traducción: “Gabriela Suchon nació en 1631 [1632 en realidad] en Semur, capital de Auxois, en una buena y antigua familia de esta ciudad. Fue durante algunos años religiosa jacobea en esa misma ciudad, y luego protestó contra sus votos. Tuvo el valor de emprender el viaje a Roma a escondidas de todos. El Papa le concedió un rescripto contra sus votos, pero sus padres [no puede ser el difunto padre] se opusieron. Un fallo del Parlamento de Dijon la condenó a volver a su monasterio. Pero, no sé como, consiguió eludir el fallo. Permaneció con su madre y murió en Dijon el 5 de marzo de 1703. Siempre llevaba en la cabeza unas como tocas que le recordaban su primer estado. Como era sumamente trabajadora, gastaba casi todo el tiempo en leer, escribir o enseñar a unos niños. Su conversación era muy agradable. Me acuerdo de una charla que tuve con ella, en que expuso las ventajas de su sexo que defendía con mucha firmeza”. Siguen las referencias de sus libros, con un juicio negativo sobre el primero, mejor sobre el segundo. Un abate, Philibert Papillon, firma este texto en 1742, en *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, Dijon. Lo sacamos de *Traité de la morale... La liberté*, ed. de Séverine Auffret, Des Femmes, Paris, 1988, pp. 26-27. Hace poco la erudita historiadora de Semur, Nicole Bourgeois-Puchot, encontró el parte de bautismo: 26 de diciembre de 1632, con la fecha del nacimiento. Lo demás hasta ahora permanece bastante borroso.
 3. Debemos estos datos a Nicole Bourgeois-Puchot.
 4. La Introducción y notas de la misma autora: Séverine Auffret, *Traité de la morale...*, ya citado; *Traité... La contrainte (La coacción)*, Côté Femmes, Paris, 1999; *Petit traité de la faiblesse, de la légèreté et de l'inconstance qu'on attribue aux femmes mal à propos (Breve tratado de la debilidad, liviandad e inconstancia que indebidamente se atribuyen a las mujeres)*, Arlea, Paris, 2002 [Se trata de un anexo autónomo al *Traité de la morale...*], *Du célibat*, Côté femmes, 1994. La bibliografía del *Petit traité...* incluye un artículo que figura en *Knowledge Encyclopedia of Philosophy*, London, 1998.
 5. “On ne se connaît pas encore bien soi-même”. Damos las citas traduciendo de las ediciones originales consultadas en microfilm en la Biblioteca Nacional de Francia. Las referencias remiten a ellas, modernizando la ortografía: p. 123.
 6. Es probable que su objetivo no haya sido obrar en pro de la libertad de las mujeres, sino limitar el número de las monjas de la abadía de Port-Royal a quienes reprochaba su jansenismo.
 7. “Un caso raro. La vida y desgracias de sor Antonia de San Joseph, monja profesa en Jesús María”, publicado en *El monacato femenino en el Imperio español*, Centro de Estudios Históricos de México, México, 1995, pp. 351-357. Note-mos que el problema de la coacción existía en ambos sentidos. Jacqueline Pascal, hermana del gran filósofo, tuvo que esperar la muerte de su padre para profesar.
 8. Entre las más famosas se puede mencionar a Santa Genoveva, siglo V, organizadora de la introducción de alimentos durante un asedio de París, y luego patrona de esta capital.
 9. “Les lois des Papes et des Conciles faites pour la conduite des fidèles ne peuvent être nommées proprement

- des lois divines” (p. 187). Se permite también críticas algo fuertes al clero: abusos financieros, etc.
10. *Carta de Sor Juana Inés a su confesor. Autodefensa espiritual*, ed. Aureliano Tapia Méndez, Al Voleo-El Troquel, Monterrey, 1992.
 11. “Le refermement ne peut rien contre la corruption du coeur”. Según Gabriela, la verdadera castidad incluye el dominio de la imaginación.
 12. El capítulo tercero del *Petit traité* incluye un elogio encendido de las heroicas “Hijas de la Caridad” sin nombrarlas. Las discípulas de San Vicente de Paúl, 1660, y de Santa Luisa de Marillac se encontraban libres de la clausura y de los votos perpetuos y no se llamaban propiamente monjas, pero, claro, tenían que aguantar la vida de comunidad. No se le ocurre a Gabriela proponer, como disyuntiva, este tipo de vocación a las jóvenes de su nivel social.
 13. *Inundación castálida*, Madrid, 1689, pp. 271-272.
 14. *Segundo tomo*, Madrid, 1692, p. 29.
 15. Véase la mujer de Tecua, en II Reyes, 14 en la Vulgata, y II Samuel en las Biblias modernas. Sobre las menciones de la Tecuites por Sor Juana, véase el comentario de Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio en *Serafina y Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1998, pp. 89-90.
 16. *Segundo tomo...*, Madrid, 1692, p. 338.
 17. Parece que el programa ideado por Françoise d’Aubigné, Madame de Maintenon, esposa secreta del rey Luis XIV y fundadora del famoso colegio de Saint-Cyr (*Maison Royale de Saint-Louis*) haya sido bastante más restringido, ciñéndose a geografía, historia de Francia y un poco de latín de Iglesia. Manejar a Plutarco ya le planteaba problemas. Interrumpió la enseñanza de una maestra, Madame de la Maisonfort, porque ésta era demasiado sabia y eficaz para difundir entre las colegialas conocimientos de mitología, historia profana, poesía, filosofía, etc., “mil cosas vanas y curiosas” comentaron las coetáneas (véase Jacques Prévot, *La première institutrice de France, Madame de Maintenon*, Belin, Paris, 1981, p. 94). ¡Pobre Sor Juana si hubiera topado con Françoise! Ésta no era nada ignorante ya que su primer marido, el escritor Scarron había sido un excelente profesor. Su destino fue tan excepcional como el de Juana pero el derrotero fue muy distinto.
 18. En Francia, desde principios del siglo XVII, el papel de las “Précieuses” (entre ellas Madame de Lambert) fue inmenso y duradero. En realidad, las más huían de la pedantería. Indirectamente fueron las profesoras de la buena sociedad europea durante dos siglos, y nos queda algo de su magisterio a nosotros también. Rigieron el buen tono y la vida cultural. Permitieron cierto grado de heterogeneidad social en la vida intelectual. En lo religioso, la influencia de las mujeres también fue muy grande y parcialmente reconocida. Y si hubo ataques contra las mujeres realmente instruidas, fue porque su presencia era innegable (la genial comedia de Molière *Les femmes savantes*. *Las marisabidillas* tuvo efectos devastadores hasta nuestros días). Resulta que el gran prestigio de las mujeres francesas del siglo XVII en materia de convivencia intelectual se volvió paradójicamente contraproducente en materia de igualdad de los géneros. La tendencia fue ahondar la diferencia, atribuir a las mujeres la superioridad en materia de “comunicación” y guardar para los varones el genio de la “creación”. Posiblemente en el mundo hispánico, la neutralidad de la mente humana se haya reconocido más fácilmente. Véase, entre otros, la obra muy difundida de Antonio de Guevara, *Relox de príncipes* (1529), II, 27: “No se deven engañar diziendo que por ser mugeres para las sciencias son inhábiles ca no es regla general que todos los niños son de juyzio claro y todas las niñas son de entendimiento obscuro”. Añade que bastantes serían capaces si tuvieran la misma educación. Citemos también la opinión de nuestro contemporáneo Juan Antonio Hormigón: “No es aventurado percibir que las mujeres de un estamento social alto, pero no necesariamente nobiliario, gozaron en el siglo XVII de cierta capacidad de acción e incluso un aceptable reconocimiento, que paulatinamente se irá limitando con posteriori-dad” (*Autoras en la historia del teatro español, 1500-1994*, Publ. de la Asociación de Directores de Escena en España, Madrid, 1996). Se han olvidado, pero existieron. Por ejemplo se representaron las obras de las monjas dentro y fuera de los conventos. En todo caso, no hay que comparar al mundo hispánico con el francés en términos de más y de menos, sino de diferencia.
 19. “Si par malheur, nous n’en trouvons pas de bon, nous devons tout attendre de la Providence”, p. 475, y *Carta de Sor Juana Inés a su confesor*, ed. A. Tapia Méndez, p. 50.
 20. *Fama y Obras pósthumas*, Madrid, 1700, p. 19.

21. Podemos suponer que parte de los familiares de Gabriela la apoyaban; difícil es suponer que hubiera podido salir del convento y luego publicar en París sin gozar de unos apoyos relativamente fuertes.
22. Recordamos aquí la fundación en México a mediados del siglo XVIII (y por una criolla) de un verdadero colegio de niñas, el de la Compañía de María cuya iglesia subsiste. Pero no se enseñaba latín. (Véase P. Foz y Foz, *La revolución pedagógica en la Nueva España*, Madrid, 1981).
23. Como lo nota Séverine Auffret (*Petit traité...*, n. p. 84 y *passim.*), Gabriela es mucho más moderna que François Poullain de la Barre, autor de *De l'égalité des deux sexes* (*De la igualdad de ambos sexos*), 1673. Aboga en pro de las mujeres como personas sin considerarlas en una relación fundamental con los varones, enfocadas “en función de ellos” (antropocentrismo). Sor Juana tenía menos oportunidades para expresarse claramente pero era tan lúcida y moderna.
24. La autora de estas líneas (esposa, madre y abuela), ha conocido a bastantes, cristianas, judías o nada religiosas, y no especialmente feas. Ha tenido la impresión de que, para algunas, “los amores” permanecían (y habían permanecido) totalmente fuera de su horizonte mental y afectivo.

LA CONSTRUCCIÓN DE PODER EN *NEPTUNO ALEGÓRICO* Y *EJERCICIOS DE LA ENCARNACIÓN*

Virginia M. Bouvier

UNIVERSITY OF MARYLAND

¿POR QUÉ ES QUE LA MUJER NO PARTICIPA DE MANERA IGUAL CON EL HOMBRE EN LAS POSICIONES MÁS ALTAS DE LA SOCIEDAD, ESPECIALMENTE DENTRO DE LA IGLESIA Y EL GOBIERNO? ¿ES QUE CIERTOS CAMPOS SON ESFERAS DEL HOMBRE Y OTRAS ESFERAS DE LA MUJER? ¿ES QUE LA MUJER NO ES CAPAZ? ¿ES QUE NO HAY PRECEDENTE O MODELOS EN LA HISTORIA PARA SU PARTICIPACIÓN? ¿TIENE QUE VER CON LA NATURALEZA DE LA MUJER, PORQUE LA MUJER ES MENOS RACIONAL, O MÁS DÉBIL, O MÁS SENSIBLE A LAS PRESIONES DE LAS FUERZAS DIABÓLICAS Y LAS TENTACIONES DE LA CARNE QUE EL HOMBRE?

Estas eran algunas de las teorías vigentes hace 353 años, cuando nació Sor Juana Inés de la Cruz y que siguen, cual palimpsesto, en la conciencia o bajo la conciencia hoy en día para impedir el acceso de las mujeres al poder, especialmente en la Iglesia y en la vida política. Muchos de los escritos y la vida de Sor Juana se dedicaban a resistir varios aspectos de estas teorías. A través de sus obras literarias, penetró el escenario del teatro, las cúpulas de las iglesias, las calles y plazas de las ciudades, los muros del palacio, los pasillos del convento, y las altas esferas de poder. Cada localidad le ofreció la oportunidad de borrar la barrera entre lo privado como espacio de mujeres y lo público como espacio de hombres. Cada texto le ofreció la posibilidad de combatir la dicotomía entre la razón como privilegio masculino y lo irracional como atributo femenino. Cada verso que escribió afirmó que la palabra de la mujer contaba por algo, aun en un mundo dirigido por hombres.

Para Sor Juana, la complejidad del mundo exigía no la separación de las esferas, sino la integración de todos los campos. Exigía la participación de la mujer en los campos tradicionalmente considerados como del hombre, y la del hombre en los campos considerados “femeninos”. Como contadora del convento, Sor Juana se metió en la esfera financiera-económica, que en general se ha considerado, aún hoy en día, como terreno casi exclusivo de hombres. La afición de Sor Juana a las ciencias, la filosofía, y la matemática es bien conocida. Tenía que “malear” su caligrafía “no más de porque dicen que parecía letra de hombre y que no era decente”¹. Por otro lado, recordemos su comentario en la *Respuesta a Sor Filotea* de que Aristóteles hubiera sido mejor filósofo al haber entrado en el mundo de la cocina. Sor Juana, como escritora, por los temas que le fascinaban, y por su acercamiento lógico, racional, y emocional a tales temas, no sólo se metió en el mundo del hombre, adoptó los hábitos del hombre, y sufrió las consecuencias de tal trasgresión, sino emprendió una serie de estrategias dedicadas a revelar lo irracional de las dicotomías que restringieron las actividades según el género sexual.

En las dos obras que considero aquí, *Neptuno alegórico* y *Ejercicios devotos para los 9 días antes del de la Purísima Encarnación* o, simplemente *Ejercicios devotos*, Sor Juana empleó estrategias discursivas tanto como extra-literarias para redefinir –a través de la historia, la memoria, la inteligencia y la imaginación– los conceptos de género y de poder. Frente a los ataques que recibió y que anticipó, Sor Juana debía hacer legítima su participación en el ámbito público y político, hacer que el destinatario la considerara como interlocutora legítima, poner en tela de juicio las actitudes responsables para la exclusión de la mujer de ciertos espacios, y protegerse de cualquier repercusión de sus trasgresiones.

Las dos obras han compartido un destino parecido en la falta de atención o el desdén que han recibido de los críticos literarios. “El *Neptuno* no ha tenido buena acogida entre los eruditos de ninguna época ni aun entre los panegiristas de Sor Juana” nos avisó Georgina Sabat de Rivers². Don Juan León Mera escribió que *Neptuno alegórico* “es lo que menos vale de lo escrito por Sor Juana”³. Marcelino Menéndez y Pelayo escribió que los “símbolos y jeroglíficos” de obras como *Neptuno alegórico* no eran más que “un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales” y “un claro testimonio de cómo la tiranía del medio ambiente puede llegar a pervertir las naturalezas más privilegiadas”⁴. Manuel Toussaint aseveró que *Neptuno alegórico* está “preñado de citas en latín”, y “escrito en prosa barroca que nadie entiende”⁵. Tampoco han recibido mucha atención los *Ejercicios*, por ser una de las obras devocionales, aparentemente dirigida a las otras monjas, y por ende, de poco interés para todos, menos algunos pocos críticos literarios⁶. Ningún crítico se concentró en un análisis de ellos en las ediciones publicadas recientemente de conferencias internacionales⁷.

Estas dos obras representan, sin embargo, dos acercamientos al tema de la mujer y el poder según diferentes propósitos y perspectivas, y según los obstáculos y actitudes que han impedido el acceso y la ascendencia de la mujer en el campo político, por un lado, y en el campo religioso, por otro. A pesar, y tal vez a causa de sus diferencias, las dos obras proponen conceptos complementarios del poder en general, y del poder femenino en particular. Ambos, en su conjunto, analizan los orígenes y causas de la desigualdad entre los sexos, echan por tierra los argumentos y actitudes que la sostenían, y forman una visión global que va desde lo temporal hasta lo celestial, desde lo existente hasta lo posible, desde lo histórico hasta lo imaginado, desde el pasado hasta la eternidad, y desde el poder hasta la justicia.

Con el *Neptuno alegórico*, Sor Juana entró en tierra prohibida. “Se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción”, escribió Josefina Ludmer⁸. Como representante de la sociedad novohispana, escritora, y consejera política, trasgredió los espacios concedidos y los papeles reconocidos para la mujer y para la monja. Por ser mujer, el terreno público, y aun más el terreno político, le fueron de difícil acceso. Por su condición de monja y por sus votos de claustro, además, se esperaba de ella un silencio público. Y a la mujer no le fue permitido representar a toda

una sociedad.

Como hemos visto, la forma del arco triunfal no podía haber sido más pública. Se formó de unas 30 varas de altura y 16 de longitud, y “compúsose de tres cuerpos, en que estaban por su longitud repartidas tres calles, en que (quedando libre la capacidad de la portada) se formaban tres tableros” (OC, p. 373). El arco se situó en la calle pública, se vinculó a las ceremonias formales y fiestas pomposas de la edad barroca, y correspondía a la celebración de la llegada de la nueva pareja virreinal a la ciudad imperial de México en 1680. Con el arco de Carlos de Sigüenza y Góngora, se dio la bienvenida a Tomás Antonio de la Cerda, Marqués de la Laguna, y a su esposa, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, Condesa de Paredes, por parte del pueblo novohispano.

El contenido del arco y su explicación señalaban la incursión de Sor Juana no sólo en lo público, sino en el campo político también. *Neptuno alegórico, simulacro político*, que en la lectura más literal, era un tratado político basado en una alegoría que comparó al nuevo virrey con Neptuno, el dios romano del mar. En él, Sor Juana se atrevió abiertamente a darle consejos al nuevo virrey sobre los atributos deseados en un gobernante, y le dio recomendaciones concretas sobre dos proyectos cívicos populares – el desagüe del Valle de México y la culminación de la Catedral de México⁹.

¿Cómo legitimizó Sor Juana su entrada en estos campos? Primero tenía que crear un espacio protegido desde el cual podía escribir. Empleó por lo menos tres estrategias al respecto: empleó un lenguaje a la vez modesto y audaz, atribuyó sus acciones a la obediencia cumplida, y buscó incesantemente a quien la protegiera.

Así se defendía al atribuir sus escritos a su obligación, como monja y mujer, de obedecer las órdenes superiores, en este caso, del Cabildo de la Iglesia Metropolitana, con la aprobación expresa del antiguo virrey y actual arzobispo de México, Fray Payo Enríquez de Ribera¹⁰. *Neptuno alegórico* era una obra de encargo, comisionada por el Cabildo metropolitano. Sor Juana lo escribió, según dijo, porque “me vide necesitada a ejecutar el mandato”. Con acostumbrada circunlocución, le informó al nuevo virrey que, a pesar de sentirse “excusada de tan alto asunto y tan desigual a mi insuficiencia”, se sintió obligada a diseñar el arco triunfal por la “insinuación que mi rendimiento venera con fuerza de mandato, o mandato que vino con halagos de insinuación” (OC, pp. 357-358). Tal defensa hubiera sido difícil de rebatir¹¹.

Al Cabildo le pareció, anotó Sor Juana, que “la blandura inculta de una mujer”, cual “instrumento flaco”, era más apta que “la elocuencia de tantas y tan doctas plumas... para pedir y conseguir perdones”. El perdón en este caso parece referirse a la insuficiencia de la expresión para contener la grandeza del virrey, pero otros investigadores han sugerido, y el texto lo apoya, que podía haber otra trasgresión del Cabildo de que no tenemos conocimiento¹². Sor Juana explicó su papel con una analogía de la Biblia cuando mandó el Capitán Joab a la Tecuites pedir perdón de Absalón al padre de Joab, el Rey David. La estrategia de presentar el caso por una mujer, notó Sor Juana, se debió no a la ineficacia de “los mentidos sollozos de una mujer no conocida, ignorante y pobre”, sino “porque el rayo de la ira real incitada a los recuerdos del delito, no hiciera operación en el sujeto flaco, pues éste siempre busca resistencias para ejecutar

sus estragos”. La debilidad de la mujer en este caso le permitió a la mujer cierto espacio con tal de que no se presentara como una amenaza a los poderosos.

Sin embargo, raras veces se notan tales rasgos de humildad y modestia afectadas, generalmente asociadas con la expresión femenina. Vimos sólo en la prosa ya citada en la introducción la representación de Sor Juana como “insuficiente” y un “instrumento flaco”. En general, presentó otras imágenes de la mujer que tampoco eran típicas de la retórica desaprobatoria de las monjas de la época. En otra de las raras ocasiones del texto cuando Sor Juana adoptó esta voz afectada, comentaba la razón por la cual los antiguos veneraron a Neptuno como dios del Silencio. Escribió: “confieso no haberla visto en autor alguno de los pocos que yo he manejado...” (OC, p. 361). Sin embargo, no se puede tomar muy en serio tal confesión, porque acabó de citar textos al respecto de Plutarco, San Cipriano, Servio, San Agustín, Policiano y Cartario, y siguió después con una discusión de opiniones adicionales de Horacio, Pitágoras, Pierio y Claudia.

Al dirigirse a la pareja virreinal, Sor Juana manejó una combinación de registros considerados “masculinos” y “femeninos” para presentarse a la par con sus destinatarios y con los otros intelectuales de su día. El balance favoreció el registro “masculino”. Sor Juana empleó todas las armas que podía del arsenal de expresión “masculina” para hacer un castillo de fuegos artificiales que impresionaría a las nuevas autoridades reales. En *Neptuno alegórico*, aprovechó de un lenguaje académico, culto, y elevado, lleno de cultismos, referencias clásicas y eruditas de la Biblia y los patriarcas, los escolásticos, los profetas y los santos; de la mitología greco-romana, de los jeroglíficos y la mitología egipcia, y de los filósofos griegos, latinos, hispanos, e italianos. Sor Juana mostró un conocimiento profundo de los campos de saber asignados al hombre y refutó cualquier duda de que la mujer no era capaz de manejar conceptos abstractos y alegóricos.

Este lenguaje de poder era una de las herramientas que empleó Sor Juana para atraer la atención de la pareja virreinal. Conocida es la amistad entre Sor Juana y la Marquesa de La Laguna que llevó a la publicación en España del primer libro de Sor Juana. Esa amistad comenzó con *Neptuno alegórico*, que se dirigió no sólo al nuevo virrey, sino a su esposa también. En el texto, la petición por el amparo de la pareja virreinal sonaba como una nota prolongada de una *idée fixe*, detrás de cada escena, cada imagen, y cada símbolo, y tomó formas tan ingeniosas como veladas¹³. Se encontraba en el cuarto lienzo una imagen de la cigüeña, símbolo de la piedad. La cigüeña se sentaba sobre el pie de un hipopótamo, animal feroz, cruel, y masculino. Sor Juana dio a entender que “los príncipes han de anteponer la piedad al rigor” (OC, p. 382). Apeló a través de esta imagen a la independencia y la piedad del virrey, en una llamada aparente para su protección. Por halagos e ingenio, Sor Juana recibió la aprobación y el amparo de la nueva pareja virreinal, lo cual le molestaba a las autoridades eclesiásticas¹⁴. El biógrafo de Antonio Núñez de Miranda notó que a Núñez “estorbábale... la publicidad y continuadas correspondencias de palabra y por escrito” entre Sor Juana y “los de fuera”¹⁵. Marie Cécile Bénassy-Berling ha señalado que Sor Juana le condenaba a su confesor por querer prohibirle lo que se permitió a sí mismo —“la compañía de los poderosos del mundo”¹⁶.

Hecha su entrada en la esfera pública y política y establecido entonces un espacio

protegido y una voz segura de sí misma que manejaba los registros masculinos tanto como femeninos, Sor Juana emprendió sus refutaciones a las teorías que limitaban a la mujer de la época. Primero, Sor Juana presentó su incursión al campo político y público como una actividad legítima para la mujer. No tenemos en *Neptuno alegórico* una lista de “la gran turba de las que merecieron nombres” que se encuentra en la *Respuesta a Sor Filotea*¹⁷. Sin embargo, tenemos una revisión de la historia que rescata del olvido a un puñado de mujeres de la mitología griega, romana y egipcia. En la Antigüedad representada por Sor Juana, los dioses existían con sus parejas. En el primer lienzo, Neptuno venía “acompañado de la hermosa Anfítrite, su esposa” y “divina consorte”, y también de otras “deidades marinas” y de las “músicas Sirenas y las Nereidas” (OC, pp. 375-376). En el segundo lienzo, Juno se encontraba al lado de Neptuno, su hermano y cuñado, a quien le pidió, como maestra, consejera, e igual, ayuda para la ciudad inundada (OC, p. 378). Y vamos a ver más adelante cómo atribuyó a Isis los orígenes de la civilización. Al presentar tales imágenes de mujeres poderosas, Sor Juana naturalizó tal imagen, y autorizó la presencia de la mujer en el campo público. En otros lienzos e intercolumnios, Sor Juana dio vida a otras mujeres –figuras mayores y menores– tales como Minerva, Venus, Diana, Asteria, Galatea, Thetis, Panopea, Melita, Decerto, Leucotoe, el coro de las Nereidas, e “infinita copia de ninfas” (pp. 398-400). El arco así servía como un espejo en el cual se reflejaba, se percibía, y se legitimizaba el poder de Sor Juana misma como mujer, sabia, maestra, escritora, y como consejera política.

Sor Juana no sólo destacó la presencia de la mujer en el mundo mítico, sino al dirigirse al Virrey y a la Virreina, reconoció la presencia de María Luisa, creó un papel de poder para ella en la Nueva España, y la vinculó con las mujeres en la antigüedad. En el primer intercolumnio de mano diestra del arco, Sor Juana representó el mar y explicó que era jeroglífico de María Luisa, que por la etimología de su nombre era “cifra de todas las bellezas en lo fabuloso; y en lo verdadero, es madre y principio de todas las aguas”. En el segundo intercolumnio, Sor Juana situó a Venus, el Lucero, como alegoría de la nueva virreina, cuyo nombre en hebreo significa “maestra” y “disciplinadora del mar”, y que anunció al reino “felicidades con sus influjos” (pp. 401-402). Sin descartar la belleza de la mujer, tema tradicional de los poetas, Sor Juana buscó, encontró o inventó que la mujer era más –era la fundación de todo, por ser madre, origen y maestra– y ofreció estos modelos a la nueva Virreina.

También Sor Juana rechazó la idea de las esferas separadas para cada sexo, y utilizó el género de un arco triunfal y la alegoría de Neptuno para reconfigurar los campos de atributos masculinos y femeninos. Primero, reconfiguró el significado del arco triunfal, que surgió de la tradición militar de los romanos que lo construyeron para celebrar los éxitos de las tropas y los generales después de la guerra¹⁸. Como un símbolo de la guerra, actividad que todavía se considera como el campo exclusivo del hombre, el arco triunfal por tradición ha celebrado los éxitos bélicos. El arco de Sor Juana manipuló las representaciones previas de Neptuno como dios bélico e insignificante para celebrar su triunfo *pacífico* sobre Hércules, el dios de la guerra. Para Sor Juana, el Arco Triunfal de la Iglesia manifestaba “los cordiales regocijos con que recibía a su pacífico Neptuno, que

después de tantos marciales trofeos, viene a enriquecernos de políticas felicidades...”¹⁹. El arco triunfal fue así reconstituido como emblema de las políticas pacíficas esperadas del nuevo virrey.

Este Neptuno nuevo contenía la gama de los atributos humanos y podría representar a Sor Juana misma. Por la genealogía y la etimología, Sor Juana lo asoció especialmente con la sabiduría, el atributo más importante en un príncipe, según ella. Neptuno, dijo, fue “hijo de Saturno y hermano de Júpiter”. Sin profundizar en los hombres de la familia, le inventó toda una familia de mujeres, tales como Isis, Juno, y Minerva. Para eso tenía que inventar el hilo genealógico tanto como las identidades mismas de cada mujer. “Fue madre suya la diosa Opis o Cibeles, la cual es lo mismo que Isis”, siguió Sor Juana (*OC*, p. 360). La relación de Neptuno con su padre y hermano no mereció ninguna elaboración por parte de Sor Juana, tal vez porque tal información hubiera sido del conocimiento común, y por ende más difícil de manipular. La relación de Neptuno con su madre, sin embargo, mereció mucha explicación y Sor Juana consideró necesario apoyarse con citas de Laercio, Silio Itálico y Natal para probar que Neptuno era hijo de Isis, “aquella diosa errante” (*OC*, p. 363). Aprovechó de una lógica intrincada que se apoyó con opiniones de Diódoro Sículo, Plutarco, Pierio Valeriano, Platón, Tiraquelio, Pedro Crinito, Ovidio, Horacio y Juvenal para representar a Isis como la madre de todos los dioses y las fieras, una mujer sabia, la inventora de las letras de los egipcios y del lino, la descubridora del trigo y la inventora de la sabiduría misma (p. 367).

Isis, sinécdoque de la mujer es, entonces, la fuente de toda sabiduría y el origen de la civilización. Sor Juana atribuyó la sabiduría de Neptuno a su madre, “siendo de ordinario las costumbres maternas norma y ejemplar por donde compone las suyas, no sólo lo tierno de la infancia, sino lo robusto de la juventud” (p. 362). En el teatro de las virtudes creado en *Neptuno alegórico*, entonces, es la mujer la que es la norma, no el hombre, y la mujer, tanto como el hombre, se asocia con la sabiduría.

La contienda entre Neptuno y Minerva (que Sor Juana presentó como la hija y hermana de Neptuno) para nombrar la ciudad de Atenas, era también un emblema de la tensión entre los campos de poder masculino y femenino, y le ofreció la oportunidad de reconstruir tales campos. Escribió Sor Juana:

Hiriendo la tierra con el tridente el gran Neptuno, salió un soberbio caballo, despreciando la tierra que le había producido y anuncia[n?]do guerras con sus sonorosos relinchos... Siguióse la demostración de la diosa, y fue una hermosa oliva, dando verdes anuncios de paz en sus floridos ramos (*OC*, p. 389).

En este lienzo, Sor Juana mezcló con ingenio los atributos masculinos y femeninos y de nuevo buscó reclamar la inteligencia como atributo femenino²⁰. Cuando Neptuno tiró su tridente en una acción violenta, produjo un caballo, el símbolo de la masculinidad tanto como de lo irracional, o de la parte más baja del hombre. Interesante es la contraposición antitética de la violencia de la acción de Neptuno, una violencia contra la tierra que produjo la guerra, y la relación reproductiva de la diosa con la tierra que generó vida y produjo la oliva, símbolo de la paz. La victoria de Minerva, que era la victoria de

la paz sobre la guerra, introdujo una pequeña revisión sorjuaniana en la jerarquía aristotélica, porque la victoria de Minerva era también la victoria de la razón sobre lo irracional, de lo humano sobre lo animal, de la *mujer* sobre el *hombre*, o, tal vez mejor dicho, la victoria de la parte femenina sobre la parte masculina de la naturaleza de Neptuno. Escribió Sor Juana: “Decir que fue [Neptuno] de ella [Minerva] vencido, no fue más que decir que se sujetaba a las reglas de la razón, que es la verdadera libertad... y vencer, como lo hacen todos los sabios, la parte superior del hombre a la inferior, refrenando sus ímpetus desordenados” (p. 390). La victoria de Minerva así se transformó en el triunfo del principio femenino, asociado claramente con la razón y la inteligencia, y el reconocimiento de esta parte femenina como superior.

La contienda, además, le permitió a Sor Juana desarrollar un concepto de la victoria que se basaba no en la fuerza física, sino en la fuerza mental. Frente a la razón y la sabiduría, el buen gobernante debía ceder las armas. Frente a “los ímpetus desordenados”, debía ceder a “las reglas de la razón” (OC, p. 389).

Con la introducción del principio femenino en la competencia, también emergió un nuevo concepto de poder en el cual es “hazaña y no cobardía el ser vencido” (OC, p. 391). Sor Juana señaló la gran paradoja de que Neptuno, a pesar de ser el perdedor, ganó porque reconoció la superioridad de Minerva, “quedando él más triunfante con el rendimiento, que ella con la victoria” (OC, p. 389).

En *Neptuno alegórico*, he sugerido que Sor Juana refutó las teorías sobre las esferas del hombre y de la mujer, la capacidad intelectual inferior de la mujer, y la falta de precedentes de las mujeres poderosas en la historia. Sor Juana proponía en su alegoría un concepto de poder que rechazaba la división de esferas de conocimiento por género sexual. Redefinió el concepto de la victoria para privilegiar la razón sobre la fuerza y el entregamiento sobre la conquista. Reclamó los atributos de la razón y la inteligencia para la mujer, y naturalizó la presencia y el poder de la mujer en el campo mítico, histórico y político a través de una reformulación de las genealogías.

En los *Ejercicios devotos*, escritos entre 1684 y 1688, es decir, después de la ruptura con su confesor y antes de la *Respuesta*, Sor Juana eligió un modelo femenino, María, y un tema, la creación, para derribar toda teoría sobre la inferioridad de la mujer por su naturaleza. En los *Ejercicios*, una obra que se ha entendido por su tema sagrado más que por su subversividad feminista, Sor Juana comprobó la superioridad de María sobre todos los seres humanos, y por ende, la superioridad potencial de una mujer sobre el hombre. Desarrolló sistemáticamente su tesis, señalando la superioridad de María por el mérito, por la inteligencia, por el poder de dar a luz, por la constancia de todas las virtudes, por su conquista de y poder sobre el Demonio, porque le faltaba la mancha del pecado original y por ser Madre de Dios.

Mientras que en *Neptuno alegórico*, se aprovechó de la historia y la mitología al mirar hacia el pasado, la antigüedad, las costumbres y virtudes cívicas y las religiones “paganas”, en los *Ejercicios devotos*, Sor Juana entró en otro mundo mítico, el terreno psíquico de los mitos fundacionales de su cultura que habían justificado las jerarquías que daban al hombre el poder sobre la mujer. Por un ejercicio de la imaginación, Sor

Juana reconstruyó los mitos de la creación del universo y del ser humano, de la caída y de la Encarnación, siempre dándoles toques nuevos para sostener una tesis sobre la superioridad de la mujer.

Si en el caso de *Neptuno alegórico* Sor Juana distorsionó los propósitos del arco triunfal a metas más pacíficas y lo infundió con imágenes femeninas, hizo algo parecido en *Ejercicios devotos*, donde recurrió al género de los ejercicios espirituales y la tradición mariana para ofrecer una serie de reflexiones sobre los orígenes del universo, cuando comenzaron los mitos de la superioridad masculina que han contribuido a la desigualdad entre los sexos²¹.

Los *Ejercicios* son diez juegos de meditaciones, ofrecimientos y ejercicios, uno para cada uno de los nueve días antes del día de la Encarnación (que representan los nueve meses del embarazo) y otro para el Día de la Encarnación en sí, que es cuando se celebra la concepción de Jesucristo, exactamente nueve meses antes de su nacimiento oficial, el 25 de diciembre.

En los primeros siete días, los *Ejercicios* de Sor Juana se asemejan a la relación de la creación contada en el Génesis. María está en el centro y en la cumbre de la narrativa, con todo lo creado subordinado al dominio de ella. Al insertar María en la relación de los orígenes del mundo, que son también los orígenes del género y de la desigualdad entre géneros, Sor Juana revisó el modelo bíblico e insinuó que la relación del Génesis sin María no era ni completa ni fiel. Si los hombres habían sostenido su superioridad porque Dios los hizo a su imagen y semejanza, y fueron expulsados del jardín edénico por culpa de una mujer, los *Ejercicios* derribaron estas justificaciones. Primero, porque, según Sor Juana, “crió Dios al hombre a su imagen y semejanza, varón y mujer, y los bendijo”. Segundo, echó la culpa por la desobediencia en el jardín a Adán, sin mencionar siquiera a Eva. (Interesante notar aquí que la Madre de Ágreda destaca la culpabilidad de Eva en el título de su obra *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora Nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva...*). Tercero, Sor Juana consideró que María, por su inmaculada concepción “había sido sola la en que se restauró la imagen y semejanza de Dios, borrado con el pecado de nuestro primer padre” (OC, p. 490). Era por eso que todos los hombres “sean deudores a María... y la debieran... vasallaje” (id.). Agregó con humor que en este sexto día los lectores debían abstenerse del vicio de la Envidia.

Al séptimo día, escribió Sor Juana, cuando “dice el sagrado Génesis que descansó Dios de todas sus obras... no descansó Dios de favorecer a su escogida y carísima Madre” (p. 494). En su “misteriosa representación de la creación”, Dios “quiso que se conociera que no se estrechaban los privilegios de María sólo al ejemplar de los de Adán en el Paraíso, en ser rey de las criaturas inferiores, sino que el mar inmenso de sus méritos rompía todos los márgenes de la Naturaleza, y que crecían sus espumas a escalar no sólo el Cielo, mas a que se anegasen en él la puras Substancias Angélicas” (id.).

En los próximos tres días, Sor Juana hizo hincapié en el poder de María no sólo sobre todos los hombres sino sobre los tres coros de ángeles también. Como en *El*

Sueño, Sor Juana colocaba ante el lector un viaje al más allá donde María, no como la protagonista del *Sueño*, ni tampoco como el hombre, alcanzó a entender todo del universo. Es una visión de un lugar que “no expresa ni orden ni tiempo, que precediese de la obediencia de unos Coros a otros”. Como en *El Sueño*, sin embargo, Sor Juana impone su propio orden porque a ella le “ha parecido, para el método de estos tres días, distribuirlos [los Coros Angélicos] en tres Jerarquías y en aquellas tres prerrogativas de Poder, Sabiduría y Amor” (*id.*). Es un lugar que es “el más perfecto asiento de la Equidad de Dios”. En esta visión convergían el pasado, presente y futuro en una eternidad infinita y coetánea (*id.*). Era al final un mundo que representaba el ejemplo y las consecuencias de la mujer en el poder.

En los *Ejercicios devotos*, Sor Juana está jugando con la idea de los “ejercicios devotos”, que se podría interpretar como dos o tres palabras: “ejercicios devotos” o ejercicios devocionales o “ejercicios de votos” que pueden referirse al voto de defender a la Purísima Concepción de María (un voto que hizo Sor Juana formalmente en 1694, pero que ya prometió defender en este texto), o, también, ejercicios de votos, como ejercicio de ruegos o peticiones. De hecho, una de las peticiones de Sor Juana no es la igualdad entre los géneros, sino la Equidad. Se daba la justicia poética en la creación —o utópica o satírica— de un “mundo al revés” donde se invirtieron los papeles de los géneros para darle a la mujer, en la persona de la Virgen María, la posición más alta de autoridad no sólo en el mundo sino en el más allá también. El poder y alcance de la Virgen María empequeñeció al mundo manejado por los hombres. Si Neptuno era dios del mar, y el Virrey gobernante de Nueva España, y Adán monarca de “todas las criaturas inferiores”, la Virgen era Emperatriz Suprema de los Ángeles, Reina Soberana de los Cielos, Absoluta Señora de todo lo criado (*OC*, pp. 475, 490).

La importancia de la Inmaculada Concepción es que postuló que María fue concebida sin la mancha del pecado original, lo que la hizo superior a cualquier ser humano. Escribió Sor Juana que:

sola entre los hijos de Adán fue, como el Firmamento, criada entre las cristalinas corrientes de la gracia, sin tener parte que estuviese fuera de ellas ni que pudiese ocupar la mancha del pecado; sino toda pura, toda limpia, como entre aquellas aguas vivíficas. No hay cosa más pura y limpia que el agua, pues aunque la echen dentro mil inmundicias, ella sola las desecha y se purifica; y no sólo fue purísima y santa, sino que es el medio de nuestra limpieza y santificación (*OC*, p. 479).

Así, María no sólo es superior por la falta de pecado, sino es la que va a redimir al ser humano de su pecado.

En los *Ejercicios*, Sor Juana afirmó que María gozó de las virtudes de la pureza, la firmeza, y la constancia, y en estos aspectos, era superior a todo hombre —Judas, los Discípulos, y aún Cristo. Escribió:

Pero aun (mirando a otro viso las aguas) entre las corrientes y tempestades de las humanas miserias, entre las borrascas y tormentas de la dolorosa Pasión y Muerte de su Santísimo Hijo y nuestro amantísimo Salvador, entre las olas de la incredulidad y dudas de los Discípulos, entre los escollos de la perfidia de

Judas y los bajíos de tantos tímidos corazones, siempre conservó su firmeza, no sólo firme sino hermosa como el Firmamento... Así María Santísima, no sólo fue purísima en su Concepción transparente y lúcida, sino que después la adornó el Señor de innumerables virtudes, que adquirió para que como estrellas centelleasen y bordasen aquel bellissimo Firmamento; y no sólo las tuvo todas, pero todas fijas, todas inmóviles, todas con orden y concierto admirable; que si en los demás hijos de Adán vemos algunas virtudes, son errantes, no fijas: hoy las tenemos y mañana las perdemos; hoy es una, mañana es otra; hoy luce, mañana se oscurece (*OC*, p. 480).

También María superó a los hombres en el conocimiento y en la “perfectísima intuición”. Cuando escribió de la creación de la Luna y el Sol en el cuarto día, preguntó:

¿Qué sería ver el modo con que aquellas luminosas, aunque insensibles, criaturas dieron la obediencia a su reina? Y la altísima sabiduría con que la gran Señora conoció todas las naturalezas y cualidades de todos aquellos luminares: sus influjos, giros, movimientos, retrogresiones, eclipses, conjunciones, menguantes, crecientes, y todos los efectos que pueden producir en los cuerpos sublunares, con *perfectísima intuición*? ¿La generación de las lluvias, granizos, hielo y el espantoso aborto de los rayos? Sabiendo con clarísimo conocimiento todas las causas de estos admirables efectos que por tantos siglos han tenido suspensos y tan fatigados los entendimientos de los hombres en escrúpulos, sin llegar a tener perfecta ciencia de ellas (*OC*, p. 485; las cursivas son mías).

Los *Ejercicios* comenzaron con la creación de la luz y terminaron con el acto de dar a luz a la divinidad: dos actos que se relacionaron con el conocimiento. María, Reina de la Luz, “sin tinieblas de la humana ignorancia”, en el nivel literal tanto como en el figurado, es la luz, es el conocimiento. Y, como en *Neptuno alegórico*, vemos que el conocimiento aquí es un atributo femenino.

Sor Juana subrayó la diferencia básica y biológica entre el hombre y la mujer: sólo la mujer podía dar a luz y sólo la madre podía dar de comer de su propio cuerpo. Por un giro sorjuaniano, la Encarnación de Cristo, lo que debía ser el clímax del décimo día, cuando Dios se hizo hombre, se convierte en la celebración de María hecha Madre de Dios. En los *Ejercicios*, es la experiencia corporal de la madre lo que engendró a Dios:

¡Bendito sea vuestro nombre y vientre purísimo, que mereció nueve meses ser custodia de la divinidad!
¡Benditos sean vuestro[s] sagrados pechos, que apacentaron del suavísimo néctar de vuestra sangre purísima al que mantiene y sustenta a todo el Universo! (p. 505).

En el acto de la creación, Sor Juana establece su propio mito que ya pone a María como fuente de la vida misma, Madre de Dios, como Isis, madre fundacional, el origen y la madre de todo el universo.

El destinatario de esta obra era diferente que el de *Neptuno alegórico*. En *Los ejercicios de la Encarnación*, Sor Juana se dirigió a un público más limitado, y ofreció al sacerdote y a la señora religiosa de la época una guía práctica de ejercicios espirituales, escrita en un discurso más escueto y menos denso, con una serie de adaptaciones para las personas “de poca salud o ocupadas” o que no eran religiosas. Los *Ejercicios* brillaron como la luz de las velas en una capilla, en contraste con el castillo de fuegos

artificiales de *Neptuno alegórico*. En los *Ejercicios*, Sor Juana no se apoyó con tantas autoridades eruditas, sólo con algunos pocos patriarcas y santos (San Ignacio, San Gregorio, San Buenaventura, Josué). Tampoco había la proliferación de latinismos del *Neptuno*. En los *Ejercicios* mencionó títulos de cánticos, versos, salmos, antífonas, himnos y oraciones en latín, pero siempre dio alternativas para los que no lo hablaban. Ni había muchas referencias a mujeres aparte de María (que Sor Juana presentó como el modelo femenino *par excellence*). Sólo mencionó las revelaciones de Cristo a la Madre de Ágreda, rindió homenaje a María como Reina de la Sabiduría, “más docta que aquella reina Sabá”, e hizo algunas invocaciones para que María se acordara de su “afligido pueblo” y “opreso linaje” como la “divina Ester”, y que lo libertara y distribuyera la equidad como la “soberana Judit” (OC, p. 501).

Prescindió de las citas y la voz autoritaria de *Neptuno alegórico* para adoptar una voz más popular y una visión propia. Utilizó una voz inclinada a la modestia afectada de su posición no sólo como mujer y monja, sino como ser humano o escritor enfrentado con lo inefable de María. El día de la Encarnación, escribió, “más era para un doctísimo panegirista, para un elocuentísimo orador, para un elegantísimo retórico, que para el débil instrumento de mi discurso” (OC, p. 502). Siguió, sin embargo, no con una referencia a la condición inferior del género femenino, sino preguntando, “¿qué elocuencia, qué elegancia ni qué entendimiento bastará a discurrir” las perfecciones de María? (*id.*)

Si *Neptuno alegórico*, cual castillo de fuegos artificiales, era la cara pública de los escritos de Sor Juana, los *Ejercicios*, como una luz de velas, eran la cara privada. Los *Ejercicios de la Encarnación* se dirigían a un espacio privado de meditación individual sin más atrezo que el texto mismo. Sin embargo, incluso este espacio privado tenía un aspecto público, pues Sor Juana escribió su texto “por dar alguna norma de que se una la oración de muchos” (OC, p. 476) (Esta idea de orar en comunidad debía de haber dado cierta satisfacción a los eclesiásticos, pues se insertó en una polémica de hace más de un siglo, cuando la teología oficial se pronunció en contra de la práctica de la oración mental propuesta por Teresa de Ávila y otros místicos).

Como en *Neptuno alegórico*, Sor Juana justificó el ejercicio de su pluma por la obediencia debida, una estrategia que se entiende más en el primer caso por la trasgresión en el ámbito público, que en el caso de un texto sagrado, siendo éste un campo apropiado para una monja. Como *El Sueño*, sin embargo, este texto sagrado se imprimió “con gusto mío por la pública devoción, pero sin mi nombre” (OC, pág. 474)²².

Inclusive insertó una copia de los *Ejercicios* (con otra obra suya, *Ofrecimientos de los Dolores*) como anexo con su *Respuesta a Sor Filotea*. Si bien se puede interpretar esta acción como prueba adicional de que Sor Juana sí trató temas sagrados, yo prefiero verlo como un acto atrevido, audaz, anónimo en un principio, pero ya transformándose en un nuevo contexto de batalla con el poder eclesiástico, en otro instrumento para reiterar el derecho de la Mujer a la Equidad, el Poder y la Justicia.

A los 353 años del nacimiento de Sor Juana, ha mejorado la condición de la mujer — las mujeres ya son mayoría en muchas universidades—, pero las cúpulas de poder del Estado y de la Iglesia siguen resistiendo la participación proporcional y de la mujer. En

México, en el año 2000, las mujeres constituyeron sólo 4% de los alcaldes, y 16% de los senadores, diputados y ministros²³ (en los Estados Unidos sólo un 13% de los senadores y un 14% de los diputados son mujeres). Ni hablar de la presidencia. En la Iglesia, tampoco han podido acceder a las cúpulas más altas de poder. La mujer ni tiene derecho de ordenarse sacerdote ni de predicar. Algunas de las mismas teorías de la época de Sor Juana siguen vigentes, no hay precedentes, no hay modelos, no hay mujeres competentes, falta el entrenamiento adecuado, y una serie de factores adicionales relacionados a la idealización del papel de la mujer como madre abnegada que no le permite explorar alternativas fuera de la casa. Los mitos fundacionales de la Biblia sobre la naturaleza más débil de la mujer también perpetúan la idea de la inferioridad de la mujer y siguen justificando la exclusión de ella de ciertas actividades o posiciones en las instituciones religiosas, no sólo en México, sino en las culturas por todo el mundo. El reclamo de Sor Juana para la equidad y el poder como base de la justicia sigue tan vigente hoy como hace 353 años.

-
1. Cf. Aureliano Tapia Méndez, *Carta de Sor Juana Inés a su Confesor: Autodefensa espiritual*, Impresora Monterrey, México, 1986, p. 17; y Margo Glantz, *Borriones y borradores*, UNAM, México, 1992, pp. 117-134.
 2. Introducción a *Inundación Castálida*, Castalia, Madrid, 1982, p. 69.
 3. *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, eds. A. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, FCE, México, 1957, p. xxxvii.
 4. *Idem*. A continuación se cita esta edición a renglón seguido.
 5. Manuel Toussaint, *Explicación sucinta del arco triunfal que erigió la Santa Iglesia Metropolitana de México, en la feliz entrada del excelentísimo señor conde de Paredes, marqués de la Laguna, virrey, gobernador y capitán general de esta Nueva España, que hizo la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad de México, 1680*, UNAM, México, 1952.
 6. Georgina Sabat-Rivers, *Ejercicios de la Encarnación: Sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 947-957.
 7. Cf. José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, UNAM, México, 1998.
 8. Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Huracán, San Juan de Puerto Rico, 1985, p. 47.
 9. Cf. José Ignacio Rubio Mañé, *El Virreinato. Obras públicas y educación universitaria*, FCE, México, 1983, pp. 116-128.
 10. Heinrich Merkl, *Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora en 1680*, Madrid, 1992, p. 26.
 11. Véanse los trabajos de Nina M. Scott: *Gender and Authority in Sor Juana Inés de la Cruz and the translation of her letter to the Reverend Maestro Antonio Núñez of the Society of Jesus*, Women’s Studies International Forum, 1988; y *La gran turba de las que merecieron nombres: Sor Juana’s foremothers in “La Respuesta a Sor Filotea”*, *Coded Encounters: Writing, Gender, and Ethnicity in Colonial Latin American*, Massachusetts Press, 1994.
 12. Cf. *Obras Completas*, p. 357. Véase también Heinrich Merkl, *op. cit.*, p. 30.
 13. Electa Arenal, *Sor Juana’s Arch: Public spectacle, private battle*, Renaissance Society of America, College Park, MD, 1998, p. 2.
 14. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la fe*, FCE, México, 1980, p. 355.
 15. Juan A. Oviedo, *Vida ejemplar del padre Antonio Núñez de Miranda (1702)*, UNAM, México, 1980, p. 280.
 16. *Sor Juana Inés de la Cruz aujourd’hui*, p. 24.

17. Nina Scott, *La gran turba de las que merecieron nombres...*, pp. 206-223.
18. Georgina Sabat, *op. cit.*, p. 66.
19. OC, p. 372. Véase también Electa Arenal, *op. cit.*, p. 5.
20. Jacqueline Cruz, "Estrategias de ocultación y autoafirmación en *El Sueño* de Sor Juana", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, p. 536.
21. Véanse Robert W. Gleason, *The Spiritual Exercises of Saint Ignatius*, Doubleday, New York, 1989; Carmen L. Montañez, *La literatura mariana y los Ejercicios devotos de Sor Juana Inés de la Cruz*, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 1995, pp. 623-630; Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1982, p. 159; y Wray Grady, *Spiritual calisthenics: The Devotional Exercises of Sor Juana Inés de la Cruz*, Indiana University, 1999.
22. Véase C. L. Montañez, *op. cit.*, p. 629.
23. Women's Leadership Conference of the Americas, *Women and Power in the Americas: A Report Card*, Washington, DC, April 2001.

LAS LOAS DE LOS AUTOS DE SOR JUANA: LOS SIGNOS DE LA TOLERANCIA

*María Dolores Bravo Arriaga**

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi Patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?*

DENTRO DE LAS DIVERSAS ACTITUDES QUE SOR JUANA HUBO DE PADECER EN SU ROL DE MUJER Y EN EL DE ESCRITORA APARECE CONSTANTEMENTE LA INTOLERANCIA. SUS DOS CARTAS CLÁSICAS: LA *ATENAGÓRICA* Y LA *RESPUESTA A SOR FILOTEA* SON PRUEBA FEHACIENTE DE ELLO. MÁS RECALCITRANTE Y PERSONAL ES SU RUPTURA COMO HIJA DE CONFESIÓN DEL PADRE NÚÑEZ REVELADA EN OTRA EPÍSTOLA QUE, A PARTIR DE SU DESCUBRIMIENTO POR EL PADRE TAPIA, FORMA YA PARTE IMPRESCINDIBLE DE LOS TEXTOS DE LA MONJA Y QUE SUS ESTUDIOSOS MENCIONAN CONSTANTEMENTE COMO EJEMPLO DE LA BATALLA QUE LA POETA LIBRÓ CONTRA SUS DETRACTORES. LA EXPRESIÓN INEQUÍVOCA DE SOR JUANA ACERCA DE LA SOSPECHOSA CARIDAD Y COMPRENSIÓN DE SU ANTIGUO PADRE ESPIRITUAL SE REFLEJA ACREMENTE EN ESTAS PALABRAS:

Y así le suplico a Vuestra Reverencia, que si no gusta, ni es ya servido favorecerme (que eso es voluntario) no se acuerde de mí, aunque sentiré tanta pérdida nunca podré quejarme que Dios que me crió y redimió, y que usa conmigo tantas misericordias, proveerá con remedio a mi alma que espera en su bondad no se perderá, aunque falte la dirección de Vuestra Reverencia; que del Cielo hacen muchas llaves y *no se estrechó a un solo dictamen* sino que hay en él infinidad de mansiones para diversos genios, y en el mundo hay muchos teólogos, y cuando faltaran, en querer más que en saber consiste el salvarse, y esto más estará en mí que en el confesor¹.

El filo conceptual de estas apreciaciones se convierte en más, mucho más, que una simple querella: es una severa recriminación a la falta de Caridad, una de las virtudes teologales que cualquier cristiano debe poseer y que, carente en un sacerdote, se transforma en una seria recriminación a nivel doctrina. Cuando la monja dice a Núñez que la salvación no se estrechó a un solo dictamen, lo que hace es acusarlo de intolerancia, es decir, de pretender poseer una verdad unívoca que incide en sus dotes de pastor de almas. En realidad, la argumentación de Sor Juana, como ocurre en algunos de sus textos más audaces y comentados como la *Carta Atenagórica*, es una argumentación teológica. En ambas Cartas la monja defiende el albedrío. Al respecto son imprescindibles las palabras de José Pascual Buxó:

...la criatura humana no puede sino recibir beneficios de su Criador, y que aun en el caso de no ser objeto

de ninguna fineza o prueba de amor, se trata entonces de beneficios de carácter negativo que, en opinión de Sor Juana, son los dignos de mayor aprecio: en lo tocante al Amor Divino –decía ella– el premiar es beneficio, y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas es la mayor fineza².

La tesis de Sor Juana –en efecto– pondera sobre todo el valor del libre albedrío que Dios puso en el hombre para que éste decida voluntariamente sus acciones, y “esta carta de libertad auténtica que ella tenía por el más alto don divino no le fue otorgada al cristiano para que pueda vivir fuera de la ley de Gracia, por cuanto que esa libertad –argumentaba nuestra autora– es el mismo reflejo de la gracia divina” (*loc. cit.*).

La emisora señala a su destinatario (en esta misiva que se inscribe dentro del ámbito de lo privado) que ambos poseen libre albedrío. El padre espiritual en su actitud de difamación hacia su confesanda rebasa precisamente ese ámbito que para él debería de haber sido más que privado, confesional. Ella, pues, a partir de la reacción de Núñez es libre de abandonarlo en la práctica de un sacramento tan importante para la ascesis salvadora como es el de la penitencia. Al aseverar la monja que “en el mundo hay muchos teólogos” está minimizando incluso el rol relevante y el prestigio del que el jesuita gozaba como guía y dictaminador de conciencias. El argumento último en defensa de su libertad es rotundo: la voluntad de salvarse, reflejo del don de gracia divina, existe más en la voluntad de la fiel que en la del confesor.

Las referencias anteriores tienen como propósito esencial incidir en una realidad que sabemos que Sor Juana sufrió: la falta de tolerancia que la escritora soportó de parte de algunos eclesiásticos que fueron grandes figuras de poder. No sólo de su severo confesor, el padre Núñez, sino del obispo poblano, pues, como hemos señalado en trabajos anteriores, el jesuita fue protegido de Fernández de Santa Cruz. La intolerancia de la autoridad hacia sus subordinados –y más aún en un espectro de poder tan jerárquico como el del ambiente eclesiástico– ya fuera por la audacia de la monja, por su portentoso genio o por su condición femenina, fue uno de los reveses que Sor Juana padeció en su vocación de creadora y en su ilimitado potencial de intelectual que tiene una concepción de la realidad por medio de tesis y postulados racionales. Como podemos constatar en uno de los más prestigiados diccionarios de teología: “La intolerancia puede definirse con bastante aproximación como la negativa a soportar las diferencias y la consecuente voluntad de eliminarlas”³.

De ahí que esta monja atípica que escribiera obras profanas defendiera reiteradamente el derecho a la tolerancia, a la comprensión y aceptación de la diferencia, tanto de ella como individuo, como de los que considera los valores y signos diferenciadores de su cultura. En los autos sacramentales, y en especial en las loas que los preceden, la monja postula una serie de propuestas acerca de tres momentos clave en la entrada de América al ámbito de la historia universal. Antes de entrar directamente al análisis de las loas y lo que pienso que es su relación primordial con los autos, es necesario hacer una reflexión de la lejanía que esta forma dramática tiene para nosotros; es ya un género arqueológico como lo son los sermones o la épica en verso. Considero que Calderón y Sor Juana son los grandes maestros con los que este teatro teológico llega

a su cima y, al mismo tiempo, empieza a declinar ya en el siglo XVIII con la llegada de los Borbones, la laicización del Estado absolutista, la aparición de las normas neoclásicas, y la irrupción de la Ilustración como secularización general de la cultura.

Calderón, en su célebre loa al auto sacramental *La segunda Esposa y Triunfar muriendo* nos da su célebre definición del auto sacramental: “Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la Sacra Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender, / y el regocijo dispone / en aplauso deste día”⁴. Creo conveniente exponer lo que el maestro peninsular del género está refiriendo en estos versos: debe entenderse que el auto, al igual que el sermón dirimen cuestiones teológicas fundamentales. El drama religioso, no obstante, es una exposición artística, alegórica de los misterios fundamentales de la religión católica, que usa sus propias estrategias discursivas y escénicas para transmitir estas cuestiones inefables por medio de la representación dramática, valiéndose de la conjunción de los sentidos para aprehender lo inefable de los sacramentos, que son, finalmente, representaciones visibles de signos trascendentes. Calderón mismo en *El verdadero Dios Pan* define así la alegoría: “...la alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es; / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia a la tabla, / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas” (*ibid.*, p. 75). Jorge Checa aclara la definición: “la verdad teológica («lo que es») resulta explicada por medio de una copia artística («lo que no es»), debiendo existir una conjunción aceptable entre ambos planos de la alegoría” (p. 605). Así, al igual que los sermones, los autos tienen la finalidad didáctica de enseñar, conmover y deleitar, como señalan los preceptistas de la retórica sagrada. La función didáctica es, pues, en ambos géneros, esencial.

Después de estas aclaraciones sobre la función del auto, vuelvo a las loas de Sor Juana. La visión diacrónica de la historia de América y de la evangelización católica en el cuarto continente se da en momentos históricos sucesivos. Como señala Georgina Sabat de Rivers, desde la llegada de los primeros frailes, éstos aprovecharon “la tradición teatral musical azteca en la evangelización de los indios”⁵. Ella misma señala que la monja “funde en sus loas la tradición calderoniana que conocía a la perfección, con la precortesiana” (p. 282). Esta autora ha estudiado detenidamente las loas sorjuaninas, por lo cual me referiré a ella con frecuencia. Como señalé líneas arriba, inicio mi análisis con la loa a *El mártir del Sacramento, San Hermenegildo*, porque en ella se ubica el momento primigenio de la llegada de Colón al, para los europeos, Nuevo Mundo. Quiero destacar que la creatividad artística de la jerónima se plasma en la diversidad de personajes presentados en las tres loas. En la que nos ocupa, a diferencia de las otras dos, la autora no presenta ningún personaje alegórico: los protagonistas son tres estudiantes, Colón y Soldados, Hércules y Soldados y Dos Coros de Música. Como ocurre frecuentemente en la dialéctica argumentativa de las loas y los autos, dos personajes se enfrascan en una discusión y un tercero representa el papel de mediador y conciliador entre ambos. Como señala Georgina Sabat, ninguno de los tres tiene un nombre específico, se les asigna un número. La actualidad de los debates escolásticos en tiempos de Sor Juana y, asimismo, ya también para este tiempo, el agotamiento del

método discursivo escolástico (como lo declara en *El Sueño*) hace que la escritora, con no poca sutileza e ironía, creo, exhiba el empecinamiento argumentativo de los dos primeros y jóvenes estudiantes, que se enfrascan, no obstante, en una discusión teológica que, como es bien sabido, la monja trató en otras ocasiones.

Méndez Plancarte señala los procedimientos silogísticos esgrimidos por los dos inexpertos estudiantes acerca de quién de los dos de los grandes Padres de la Iglesia: San Agustín o Santo Tomás tiene más vigencia. El tercer Estudiante, mayor que los anteriores, va a asumir una actitud tolerante, racional y conciliadora entre ambos antagonistas. Este tercer Estudiante, de aspecto grave, es un *alter ego* dramático de la escritora, quien hubiera resultado vencedora en esta dialéctica filosóficoteológica que ella manejaba con gran destreza. Este tercer estudiante, maestro de los dos anteriores, expone sus argumentos con mesura y con gran altura intelectual, en oposición a los otros que son apasionados pero poco reflexivos. Es por ello que el Estudiante Tres desea constatar cuál de ellos: "...arguye la cuestión con mejores fundamentos"⁶. Les pide que cedan más a la razón que a la autoridad, lo cual Méndez Plancarte destaca como "otra bella lección de libertad intelectual en todo lo discutible" (p. 557). En efecto, éste es el anhelo de cualquier ser plenamente inteligente: el triunfo de la razón sobre la tradición de la autoridad. Considero que esta apreciación de la escritora no está exenta de riesgo, en su tiempo y en su condición de mujer pensante, ya que el peso de la autoridad, y su seguimiento dócil y puntual, era una de las exigencias de la ortodoxia católica. Si bien es cierto que, como señala Sabat de Rivers, eran comunes estas disensiones –aunque siempre siguiendo el principio del dogma católico– la monja anhela este ideal de tolerancia dentro de las disquisiciones teológicas, lógicas y filosóficas. Al respecto de esta supremacía de la razón sobre el principio de autoridad señala la investigadora: "...las implicaciones de sus juegos teatrales nos descubren el intelecto agudo y avanzado de la monja bien asentado en la duda, que marca a los grandes intelectuales de esa época y de todas"⁷. Por la mayor actualidad y cercanía en el tiempo, y por ser el fundador de la Escolástica, es, como dice Sabat, Santo Tomás quien contiene el arbitrio de una mejor idea de "fineza", en cuanto señala que la mayor que Cristo concede a los hombres es quedarse en la Eucaristía. Considero, además, que siendo la loa la pieza antecedente a San Hermenegildo, quien fue Mártir de este Sacramento, renueva constantemente la excelsitud de la redención del género humano por el sacrificio del Hijo de Dios; es lógico, por tanto, que se imponga tal argumento teológico.

A lo anterior debo agregar que la "fineza" tomista implica la tesis agustiniana, pues el sacrificio incruento de la comunión implica las dos "finezas" de Cristo para la salvación del hombre. Implícita va también la tesis de que es el cristianismo, mejor dicho el catolicismo, la primera religión histórica que no va a ofrecer víctimas cruentas, pues como sabemos, la ley judía mandaba que se sacrificaran animales: ovejas, palomas, entre otros, por las faltas de pureza, como se asienta en la primera parte del *Levítico*. Es bien sabido que el sentido y valoración primordial que los padres de la Iglesia y los teólogos dan al Antiguo Testamento (como se ve en los otros Autos de Sor Juana) es la prefiguración de la Nueva Ley de Jesucristo. De ahí resulta la necesidad de no poder

prescindir de ninguna de las dos partes de la Biblia y de que los “lugares”, o sea, las referencias y citas del Antiguo Testamento sean el antecedente de la verdad revelada por el catolicismo.

El Estudiante Tres, antes de mostrar a sus discípulos la sorpresiva y espectacular escena de Colón y sus soldados al arribar a América, habla de su capacidad para desentrañar la Naturaleza, por medio de la Magia. Es aquí donde este personaje se revela de nuevo como una personificación de la escritora:

Pues ahora,
ya sabéis que mis desvelos
a Naturaleza apuran
los más ocultos secretos
de la Magia natural,
y que con mis ciencias puedo
fingir, ya en las perspectivas
de la luna de un espejo,
o ya condensando el aire
con los vapores más térreos;
o ya turbando los ojos,
mostrar aparentes cuerpos

(OC, t. 3, p. 103).

Es preciso destacar que, comparado con los parlamentos de los otros dos estudiantes, éste posee un sentido mucho más racional y elaborado del discurso. La acepción de magia natural que nos da el *Diccionario de Autoridades* es la siguiente: “Es la que con causas naturales produce efectos extraordinarios” (s.v. magia). Las palabras antes citadas evocan algunos pasajes de *El Sueño*, como la docta perspectiva, el reflejo del espejo por la iluminación del Faro de Alejandría, los vapores que emanan de la tierra, al principio del poema y, lo más interesante, la alusión a la linterna mágica que con sus contrastes empíricos de luz y sombra produce ilusiones de óptica, o sea, una forma de representación escénica. Para no extenderme demasiado en esta loa quisiera destacar que es después de estas palabras, cuando en el ya muy mencionado artificio del teatro dentro del teatro, aparecen Colón y sus soldados. Es el gran momento en que la concepción tripartita del mundo, limitada por el espacio cerrado del Mediterráneo, se desvanece para siempre como las imágenes ilusorias representadas por la ya aludida Linterna Mágica. Es significativo que Colón, quien termina con el *non plus ultra*, sea un personaje real, mientras que Hércules es mitológico, lo cual creo que designa el progreso de la historia por encima de los límites de la leyenda.

El discurso barroco, como sabemos, funciona esencialmente por analogías; por ello me parece que no es gratuito que *El mártir del Sacramento* sea un auto historial y que sea precisamente un personaje como Colón quien cambie el curso de la historia. En este auto hagiográfico es San Hermenegildo, defensor de la fe católica, quien también va a dar

un sesgo a la historia religiosa de España, liberándola de la herejía arriana; es decir, ambos terminan con los errores que prevalecían antes de su protagonismo heroico. Existe, pues, una perfecta coherencia dramática entre la acción de la loa y la del auto. La magia se reconoce como ingenio, no obstante podemos quedarnos con la idea de que el teatro es mágico en sí y otorga todas las posibilidades de la imaginación para representar una realidad ejemplar, ya sea histórica o religiosa. Para no extenderme más en este texto, sólo quisiera añadir que, como era costumbre, la pieza concluye con una salutación al “senado” y, sobre todo, a los monarcas, al débil Carlos II, a su consorte y a la Reina Madre. Al Rey se le aconseja que sea “feliz heroico heredero / del glorioso Hermenegildo”. Es decir, la loa se enlaza con el auto, al desear que el soberano preserve la grandeza de España y la defensa de la fe católica.

A continuación quisiera hablar brevemente de la loa correspondiente al *Divino Narciso*, el auto más famoso de la monja y que está considerado su obra maestra dentro del género; es, asimismo, el que más se ha estudiado: a más de su gran valor poético es quizá el más polémico y el más complejo desde el punto de vista ideológico. Margo Glantz ha escrito un ensayo que se ha vuelto ya de consulta imprescindible y punto de partida para análisis posteriores de esta controvertida propuesta. Analizo la loa del *Divino Narciso* después de la de *San Hermenegildo* porque dentro del tiempo americano continúa el devenir histórico de la loa anterior. Después del descubrimiento de América siguen la colonización y evangelización de los territorios conquistados. Sor Juana, como expresa Margo Glantz, escenifica con una gran capacidad de síntesis la conquista militar y la espiritual de la Nueva España. La confrontación entre las dos partes del mundo se cifra esencialmente en una cuestión antropológica y, naturalmente, religiosa: por un lado, el perturbador asombro, que causa en Religión y Cielo constatar que los ritos idolátricos de los naturales son un remedo de los misterios y sacramentos esenciales de la fe católica. Sor Juana capta el mutuo asombro, ya que Occidente y América quedan atónitos ante los recién llegados. Creo que es altamente significativa la connotación de los nombres que designan a cada una de las parejas: mientras las alegorías que representan a la cultura indígena ostentan apelativos espaciales, las que corporeizan a España, se designan con nominaciones de índole conceptual y teológica. Me parece que esta sutileza de Sor Juana pone en desventaja a los mexicanos de inmediato. ¿Qué quiero decir con esto? La lectura que me sugiere esta estrategia dramática y argumentativa es el lugar que en la loa se otorga a cada ámbito geográfico y moral. La autora no confiere claves interpretativas simples. Por el contrario, la ambigüedad de los argumentos y de la controversia acerca de la conquista se complican por el hecho de que, a diferencia del estado de naturaleza que se encontró en las islas del Caribe, la cultura del México antiguo es altamente elaborada y, por la semejanza entre los ritos indígenas y los católicos, a su manera, de una gran espiritualidad. Lo anterior se manifiesta en la calidad de las víctimas y de los sacrificios en los que se ofrenda la víctima ritual más preciada, la sangre humana, al Gran Dios de las Semillas. Acudimos a las consideraciones que Margo Glantz propone:

Cabe preguntarse por qué eligió Sor Juana esos temas, tratar de responder a las interrogantes y subrayar un hecho por demás conocido: que nació y vivió siempre en México, en una época llena de contradicciones y ambigüedades (o por lo menos así aparece ante nuestros ojos la época barroca). Gracias a su capacidad de síntesis, la monja concentra en una simple Loa una enorme cantidad de información histórica y a la vez una perfecta argumentación para defender un Sacramento cristiano frente a una cultura que no había sido (ni ahora ni entonces) totalmente conquistada⁸.

Es conocido que uno de los signos de la intolerancia de la cultura dominante sobre la subalterna, que Sor Juana experimenta, y que tal vez infunde en ella estos sentimientos alternos y paradójicos hacia sus dos orígenes, es precisamente la casi inexistencia de fuentes documentales hacia el pasado indígena y hacia el todavía controvertido suceso de la conquista y apoderamiento del mundo indígena por parte de los españoles. Celo y Religión constituyen el binomio histórico que alegoriza a la monarquía española con sus dos cabezas: Iglesia y Estado como el águila bicéfala de los Habsburgo.

No sólo destaca el poder de síntesis de la monja, sino su capacidad crítica para exponer un juicio de valor, si bien no manifiesto, sí lo demasiado evidente para delatar algunos rasgos de brutalidad por parte de la conquista española. Con esto no quiero decir que su exposición sea maniquea. Todo lo contrario: ambas parejas tienen la suficiente y convincente congruencia y fuerza argumentativa para que, a pesar de la victoria hispana, el Dios de las Semillas, el remedo del verdadero Dios, se sincrétice con Cristo. Sabat de Rivers dice que son “intrigantes los versos cantados y bailados, obviamente a la manera azteca, por Todos con los que termina la loa; esos todos son los españoles y los indios” (p. 294). Por su parte y, coincidiendo con esta exaltación del pasado prehispánico y con su inserción dentro de la historia no sólo natural sino moral y religiosa, como se concebía la integración histórica en los niveles de ámbito geográfico, del estudio de la civilización y costumbres y de la historia espiritual (léase religiosa), la joven investigadora Yolanda Martínez-San Miguel dice lo siguiente:

sin embargo, esta ficcionalización que equipara las prácticas del *teocualo* azteca con la Eucaristía, y que privilegia a Huitzilopóchtli como divinidad azteca superior, a la vez legitima la religión azteca frente a la cristiana. De este modo, la loa autoriza el mito como un espacio del saber dentro de un orden teológico occidental⁹.

El mártir del Sacramento es, como dijimos, un auto hagiográfico e historial, mientras que *El divino Narciso* —obvio es decirlo— se inscribe dentro de lo mitológico. Recordemos que el argumento de los autos varía según su fuente anecdótica, pero el tema o asunto esencial siempre será el Sacramento de la Eucaristía. El vínculo entre loa y auto se establece con la “idea / metafórica, vestida de retóricos colores, / representables a tu vista” (OC, pp. 17-18) del Dios-Cristo, es el Narciso que desprecia a la Naturaleza Angélica caída para reconocer su amor y sacrificio por la redención del hombre, simbolizado en Naturaleza Humana. La autora abreva en las fuentes del saber que nutren a Occidente: la escritura y la tradición clásicas. No obstante, la inserción de la gentilidad precortesiana se inscribe en el espacio de la Poesía y de la Historia para cobrar, como lo

anhelaban los criollos, validez universal. Como concluye Margo Glantz en su estudio:

se ha cerrado el círculo. Es la catequización pero sobre todo el deseo de mostrar las relaciones que existen entre el Máximo Sacramento de la cristiandad, la Eucaristía, y otras religiones, lo que mueve a la monja. Además, ha exorcizado en parte a los indígenas y ha destacado el sofisticado tejido de su religión. ¿Existe mayor fineza? (p. 75).

En la loa del *Cetro de José* se pueden establecer una serie de símiles con la del *Divino Narciso*, como dice Sabat de Rivers: “este auto intensifica las reflexiones que se expusieron en la loa anterior, y en un nivel más abstracto, se relacionan con ella” (p. 295). El momento histórico –como lo hemos destacado en las dos piezas anteriores– es el último dentro de la secuencia temporal histórica: después del descubrimiento del continente sigue la conquista militar y el inicio de la espiritual; en esta última obra que estudiamos aquí, lo que se expone es el inicio sistemático de la cristianización de la Nueva España, por obra de los misioneros. Admiramos nuevamente la diversidad creativa e imaginativa de la monja que en cada una de las tres loas nos ofrece protagonistas y antagonistas diferentes. En la del *Cetro de José* la dinámica de la dialéctica discursiva cambia: a diferencia de la loa de *San Hermenegildo* –en la que todos los personajes eran masculinos y extraídos del ámbito de la universidad, de la historia y del mito– encontramos en ella cuatro alegorías femeninas que no son antagónicas entre sí sino, por el contrario, se agrupan según su función teológica y dramática. Ley Natural se relaciona con Naturaleza, como alegorías del ámbito físico y espiritual del México precortesiano. Ley de Gracia y Fe son abstracciones superiores que otorgan la condición de tierra de promisión y de santidad a esta parte del Nuevo Mundo. Sola, magnífica en su aislada sobrevivencia surge Idolatría, quien, ante el hecho consumado de la catequización de los indígenas, acepta el monoteísmo, mas propugna porque se continúen los sacrificios humanos. Georgina Sabat destaca lo siguiente:

Con más empeño que el personaje de América de la loa anterior (la del Narciso), Idolatría, alegoría e imagen abstracta se presenta como la voz legal y protectora, la “plenipotenciaria de todos los indios”, tratando de hacer comprender a Fe los principios de su religión que han disfrutado de “fueros de edades tan largas” y a las que ahora se trata de vencer por la violencia (p. 297);

al igual que en la loa anterior, en ésta Sor Juana presenta el culto de la antigua religión que se resiste a desaparecer.

La ubicación temporal y doctrinal de la evangelización franciscana surge al tratar un asunto que preocupó profundamente a los frailes: la poligamia como una trasgresión a la Ley de Gracia, es decir, a la moral santificada por la religión y encaminada a la salvación. Recordemos la pieza del teatro evangelizador, llamada *El Juicio Final*, en la que Lucía se condena por no haber contraído matrimonio. Resulta irónico constatar que esta observancia de la monogamia se restringiera de manera tan severa, cuando los conquistadores tenían tantas mujeres. No obstante, la trasgresión consiste en tener más

de dos esposas, es decir, en violar el matrimonio como sacramento. Parece que oímos a los primeros frailes cuando Sor Juana indica el precepto que ellos establecieron: “y que el que siendo Gentil, / admitió Mujeres varias, cohabite con la primera / Esposa, siendo Cristiana” (OC, t. 3, p. 187). Para cumplir el didactismo doctrinal de la loa y del auto, Fe explica a Idolatría una audaz proposición que deja a la segunda satisfecha: comer como vianda excelsa –lo cual nos evoca a la loa del *Divino Narciso*– la Carne y la Sangre de un Dios. Considero que de nuevo Sor Juana plantea la pervivencia de la religión ancestral al aceptar Idolatría “comer” Carne y Sangre en la forma cristiana de Pan. Pienso que en esta pieza la monja establece una solución equitativa y tolerante para ambas religiones: Fe queda satisfecha por creer que ha convencido a Idolatría. Esta última nos permite admirarnos una vez más de la audacia de Sor Juana cuando hace que Idolatría no persista en el rito precortesiano. Cuando Fe le anuncia que se va a representar el *Auto de El cetro de José*, personaje que prefigura a Cristo en muchos aspectos, Idolatría pronuncia estas inquietantes palabras:

¿Pues a qué aguardas?
 Vamos, que como yo vea
 que es una Víctima Humana;
 que Dios se aplaca con Ella;
 que la como y que me causa
 Vida Eterna (como dices)
 la cuestión está acabada
 y yo quedo satisfecha.

(OC, t. 3, p. 199).

Creo que estos versos –que no dejan de tener también una ambigüedad conceptual– concilian los dos tiempos, los dos espacios y las dos religiones en una convivencia en la que la antigua cultura sigue viva en sus costumbres y en que, como dice la poetisa en el epígrafe que antecede a este trabajo, persiste en su palabra: en las mágicas infusiones que los indios herbolarios entre sus letras el hechizo derramaron.

*Miembro del Consejo Académico Asesor de la Universidad del Claustro de Sor Juana

1. Antonio Alatorre, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 35 (1987), pp.169-178.
2. José Pascual Buxó, “Sor Juana: Monstruo de su laberinto”, en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, p. 47.
3. *Diccionario de las religiones*, Herder, Barcelona, 1997, p. 1756.
4. Cito por Jorge Checa, *Barroco esencial*, Taurus, Madrid, 1992, p. 427.
5. Georgina Sabat de Rivers, *En busca de Sor Juana*, UNAM, México, 1998, p. 281.
6. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1955, t. 3, p. 100.
7. G. Sabat, *op. cit.*, p. 317.

8. Margo Glantz, "Las finezas de Sor Juana. Loa para *El divino Narciso*", en *Espectáculo, texto y fiesta. Trabajos del Coloquio sobre Juan Ruiz de Alarcón y el teatro de su tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, pp. 67-68.
9. *Saberes americanos. Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999, pp.180-181.

LOS RECURSOS DEL AMOR EN LAS COMEDIAS DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Jesús Cañas Murillo

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

EL TEMA DEL AMOR EN LAS COMEDIAS DE SOR JUANA UNO DE LOS TEMAS MÁS IMPORTANTES –POR NO DECIR EL QUE MÁS– QUE INTEGRAN LA POÉTICA DE LA COMEDIA NUEVA ES EL AMOR. UNO DE LOS MÁS UTILIZADOS. APARECE MUCHAS VECES EN LOS TEXTOS COMO CONTENIDO PRINCIPAL. OTRAS, LAS MENOS, COMO TEMA SECUNDARIO. SU PLANTEAMIENTO EN LAS PIEZAS PRESENTA UNA SERIE DE CONCOMITANCIAS QUE PONE DE MANIFIESTO LA EXISTENCIA DE UN CÓDIGO DEFINIDOR DEL GÉNERO, DE UN CÓDIGO QUE SE INCLUYE EN SUS CONSTITUYENTES BÁSICOS, ESENCIALES, EN LA POÉTICA DE LA COMEDIA NUEVA¹. COMO EXPLICAMOS EN OTRA OCASIÓN², HABITUALMENTE SE HABLA DE CÓDIGO EN EL TEATRO BARROCO PARA REFERIRSE AL TEMA DEL HONOR. PERO, CREEMOS, ES POSIBLE DEFENDER UNA CONCEPCIÓN MÁS AMPLIA, ENTENDERLO COMO CONJUNTO DE RASGOS TÓPICOS Y RECURRENTES, A LOS QUE SE ENCOMIENDAN FUNCIONES SIMILARES Y QUE FORMAN PARTE DE UN TEMA.

Los principales tópicos que integran el código del amor de la comedia nueva son los siguientes. No se incluye tanto una exposición de una concepción abstracta del amor, cuanto un análisis de las relaciones amorosas de dos individuos. Se inicia con el típico “flechazo”, tras el cual el que lo sufre queda prendado de la persona que lo provoca, y no tiene otro objetivo que el lograr la correspondencia ansiada. Se concibe como una fuerza ciega que al hombre se superpone y lo obliga a actuar de una determinada manera, sin que se le pueda considerar responsable de las acciones que protagoniza. La voluntad de los enamorados queda anulada por el sentimiento amoroso, que es el verdadero causante de sus actos. Él es una fuerza ciega, casi sobrenatural, que domina por completo al individuo. Por ello, él todo lo justifica, hasta las más tremendas intromisiones en las relaciones de una pareja ya establecida, citando un tercero desea sustituir a uno de los miembros de la misma. Propio del enamorado es la búsqueda de la correspondencia. La incertidumbre sobre la existencia de la misma genera desasosiego y dolor. La llegada de ésta no tranquiliza a los amantes, pues las relaciones amorosas nunca son tranquilas, sino complejas, llenas de celos, reproches y riñas que arrebatan la paz interior. El enamorado “muere” de amor aunque, paradójicamente, el amor le da la vida, pues se convierte en el único motivo que tiene para existir y en el móvil y objetivo principal de su existencia. La mujer es completamente idealizada. Su hermosura es inenarrable. Su llegada se compara con la salida del sol, con el *orto*. Su marcha con la puesta del sol, con el *ocaso*. El varón queda completamente sometido a ella, cuyos deseos son considerados órdenes de obligado cumplimiento. El galán también puede ser sometido a una idealización por parte de la dama. Los amadores son grandes *suplicadores*, y se quejan constantemente. Practican el cortejo y la coquetería. No necesitan tomar alimentos, pues

Amor les sirve de auténtico sustento y les proporciona verdadera vida. En las relaciones amorosas el varón asume la parte más activa. La mujer es más pasiva, aunque puede tornarse activa si se trata de defender sus intereses, se preocupa por mantener la compostura, el decoro –entendido como la línea de comportamiento que se supone ha de adoptarse–, y por no perder su honor –asunto regulado por el código de la poética correspondiente a ese tema³. Los enamorados pueden regalarse objetos que prueban su relación y se ven convertidos en símbolo de la correspondencia amorosa. En esencia es un amor puro, casto, aunque no por ello ciertas connotaciones eróticas, en el juego amoroso, si no sexuales, quedan descartadas por completo. Los defensores de un amor puramente carnal como el Comendador, Fernán Gómez, de *Fuente Ovejuna* son presentados como personajes negativos. El final buscado, por ello, para las relaciones amorosas es el matrimonio, estado al que se accede tras celebrar una ceremonia que consiste en la unión de las manos y la entrega de la palabra de esposos.

El origen del código del amor como ha sido estudiado, hay que buscarlo en los tópicos propios del petrarquismo y de la lírica de cancioneros del siglo XV –y que en buena parte perdura en el siglo XVI, como se encargó de destacar D. Antonio Rodríguez Moriño⁴ –, si bien hay que tener en cuenta que algunos de sus caracteres van siendo añadidos por la propia dinámica evolutiva del género, por los cambios que se van introduciendo a lo largo de su trayectoria histórica, como, por citar algún ejemplo, sin ánimo de exhaustividad, la unión de manos y la palabra de esposos como expresión del matrimonio o la entrega de objetos como símbolo y prueba de la correspondencia amorosa.

En las comedias conservadas de Sor Juana Inés de la Cruz⁵, el tema del amor ocupa un lugar privilegiado⁶. Es el contenido básico de los argumentos, que giran en torno a él. En un trabajo anterior nuestro ya nos encargamos de resaltarlo⁷. Sucede en *Los empeños de una casa*, cuyo estreno se realizó el cuatro de octubre de 1683. Ocurre en *Amor es más laberinto* cuya primera representación tuvo lugar el once de enero de 1689⁸. Acontece en *El encanto es la hermosura* y *El hechizo sin hechizo*, también llamada *La segunda Celestina*, obra compuesta por Agustín de Salazar y Torres, quien la dejó inconclusa, y completada por dos autores de forma independiente, por un lado, por Juan de Vera Tassis, y, por otro, al parecer, según defiende últimamente parte de la crítica –dado que este segundo final se conserva como anónimo, sin que figure en él la firma de su verdadero creador– por la propia Sor Juana⁹.

En el tratamiento del tema del amor no encontramos en las piezas teatrales profanas de nuestra autora rasgos de peculiaridad¹⁰. Los caracteres tópicos que integran el código han sido reflejados con absoluta exactitud, sin que en ningún caso se rompa con el patrón propio de la comedia nueva. Más adelante tendremos ocasión de intentar justificar este uso.

Para desarrollar el tema de las relaciones amorosas los dramaturgos barrocos utilizan en sus comedias diferentes recursos de composición¹¹ como el enredo, como los triángulos amorosos, como la perspectiva múltiple, como el paralelismo y el contraste. El

objetivo del presente trabajo es identificar tales recursos, analizar el uso que hace Sor Juana Inés de la Cruz de los mismos en sus comedias, el planteamiento que ofrece de ellos, las funciones que les encomienda. Basaremos nuestro análisis fundamentalmente en el estudio de los dos textos más extensos compuestos, en su mayor parte o en su totalidad, por nuestra escritora, aunque de uno de ellos, *Amor es más laberinto* solamente saliesen de su pluma las jornadas primera y tercera, pues la segunda fue redactada por el Licenciado Juan de Guevara¹². Son los que más fielmente pueden reflejar su técnica dramática, sus usos peculiares, dado que no es conocida con absoluta claridad, documentalmente, la intervención exacta de Sor Juana en *La segunda Celestina* e incluso si ésta se produjo y realmente se conserva (el fragmento que se le atribuye se ha transmitido como anónimo, recordemos), pues sólo hay indicios, aunque muchos de ellos verosímiles, y lo único seguro es que pudo, si lo hizo, proporcionarle la conclusión, el cierre, aunque Guillermo Schmidhuber ve rastros de su mano en otros aspectos de la pieza¹³. No obstante, a esta comedia también haremos alguna referencia.

LOS RECURSOS DEL AMOR

El tema fundamental de las comedias es el amor o, más exactamente, las relaciones amorosas. Ya lo hemos advertido. Para desarrollarlo Sor Juana utiliza un recurso que tiene una importancia primordial en el subgénero de la comedia nueva en el que se encuadra su teatro profano, la comedia de capa y espada¹⁴. Se trata del *enredo*. En sus piezas el enredo es tremendamente complicado, especialmente en *Los empeños de una casa*. Tanto que, en ocasiones, un personaje se tiene que encargar de resumirlo, como acontece con Ana en las postrimerías de la jornada inicial de este texto¹⁵. En *Amor es más laberinto* aparentemente el enredo viene revestido de caracteres de mayor sencillez al principio de la obra. Pero a medida que avanza el argumento, las situaciones se complican, mediante el uso de recursos como la carta, los enfrentamientos físicos de personajes, la oposición aparienciarealidad, o los cambios fortuitos de pareja, a todo lo cual más adelante nos referiremos.

El enredo en los textos dramáticos profanos de Sor Juana suele ser producto de las circunstancias o de la casualidad, como sucede en *Los empeños de una casa* en la jornada tercera y en los momentos del desenlace¹⁶; y en *Amor es más laberinto* en la escena en la que una carta de desafío de Baco a Lidoro termina en manos de Teseo, complicando así el argumento¹⁷. Otras veces aparece como consecuencia de una mala interpretación de la realidad, como en *Amor es más laberinto* en los momentos en que Baco confunde los intereses amorosos de Ariadna, prendada de Teseo y no de Lidoro, como él piensa¹⁸. Pero no está ausente la introducción del enredo como producto de la voluntad de uno de los protagonistas que trama engaños para lograr sus objetivos, como hacen Ana y Celia en *Los empeños de una casa*¹⁹. A veces se basa en el disfraz. Así, en esta última comedia, en la jornada tercera, un hombre, Castaño, el gracioso, se viste de mujer; y un galán, Don Pedro, lo toma por Doña Leonor, una de las damas²⁰. Una

conversación escuchada a medias puede complicar una situación, como acontece en *Amor es más laberinto*, en donde Baco oye que Ariadna está interesada por el amante de su hermana, y no piensa en Teseo sino en Lidoro²¹. Enfrentamientos entre los galanes y cambios fortuitos, accidentales, de parejas de galanes y damas pueden contribuir a enrevesar mucho más el desarrollo del argumento²².

La construcción del enredo se efectúa sobre la base de otro recurso que en los textos dramáticos de tema amoroso también tiene un uso generalizado y una función esencial, al ser concebido como base para la creación del primero. Se trata del *triángulo amoroso*²³. Lo encontramos en *Los empeños de una casa*. Se presenta aquí tremendamente complicado. En ella dos damas, Leonor y Ana, se disputan a un galán, Carlos; dos galanes, Pedro y Carlos, se disputan a una dama, Leonor; uno de los galanes, Don Juan, pareja inicial de Doña Ana, coquetea con las dos damas que se disputan a otro de los mismos, Don Carlos. Los triángulos resultantes con todo este planteamiento se mantienen activos hasta el momento del desenlace, en el que galanes y damas quedan emparejados, dos a dos, Don Carlos y Doña Leonor y Don Juan y Doña Ana, –al igual que criada, Celia, y gracioso, Castaño–, quedando libre solamente uno de los tres personajes contruidos sobre el tipo del galán, Don Pedro. Más tranquilo, inicialmente, es el triángulo amoroso de *Amor es más laberinto*. En él se ven implicados tres personajes, Ariadna, Fedra y Teseo. Pero, posteriormente, se complica al hacer intervenir a otro personaje, Baco, que es presentado como pretendiente a los amores de Ariadna²⁴ pero que se interesa por Fedra, y a otro, Lidoro, que procura los amores de ésta última sin ser correspondido²⁵. Para su resolución, que tiene lugar en el desenlace, se elimina a Lidoro, a quien se da muerte en un duelo, y se empareja a Fedra y Teseo y a Baco y Ariadna. *La segunda Celestina* también construye el enredo sobre la base de triángulos amorosos, formados por dos damas, Doña Ana y Doña Beatriz, y dos galanes, Don Juan y Don Diego. Pero la planificación general de la comedia es obra de Salazar. El final atribuido a Sor Juana, como el compuesto por Vera Tassis, no hace sino respetar un planteamiento heredado²⁶.

El largo parlamento tiene importante intervención en las comedias, en general y, también, en relación con el tema que nos ocupa. Se le encomiendan varias funciones. A veces sirve para contar antecedentes de las relaciones amorosas, como pasa en *Los empeños de una casa*, en la jornada primera, en intervenciones de Doña Ana y Doña Leonor²⁷, o exponer aspectos específicos de las mismas (Ariadna en *Amor es más laberinto*²⁸). A veces resume situaciones creadas, como hacen Don Carlos en *Los empeños de una casa*²⁹ y Teseo en *Amor es más laberinto*³⁰. O se usa para mostrar los caracteres de uno de los personajes implicados en el desarrollo del tema, como los de Teseo, galán en *Amor es más laberinto*³¹. O para transmitir dudas interiores sobre cuál es el verdadero objeto del amor de un personaje, como hace Teseo en *Amor es más laberinto*³², o relatar sus problemas amorosos (*Amor es más laberinto*, jornada dos³³).

A *conversaciones* entre distintos agonistas se les otorgan en ocasiones funciones similares a las hasta aquí descritas referidas al largo parlamento. Así, en *Los empeños de*

una casa un diálogo entre Celia, Doña Ana y Doña Leonor, al principio de la obra, muestra los antecedentes de las relaciones amorosas³⁴. Lo mismo acontece en la apertura de *Amor es más laberinto*³⁵. En otros casos la conversación expone la situación anímica en la que se halla un personaje en esas mismas relaciones amorosas. Así, en *Los empeños de una casa*, en la jornada tercera, el diálogo entre Celia y Doña Leonor³⁶. Un uso similar encontramos en los primeros momentos de la jornada inicial de *Amor es más laberinto*³⁷.

Monólogos o soliloquios sirven para expresar conflictos interiores en el desarrollo de las relaciones amorosas (Don Pedro en la segunda jornada de *Los empeños de una casa*³⁸). Mediante el monólogo se permite a un personaje intervenir ante otros agonistas que lo escuchan y guardan momentáneo silencio. Mediante el soliloquio un personaje, que habla en voz alta, expone en solitario una cuestión con el fin de hacer llegar al auditorio sus preocupaciones, su situación interior o la postura que adopta ante unos acontecimientos. Este último recurso puede aparecer unido al *aparte*, como, por ejemplo, sucede en los últimos momentos de la jornada primera de *Amor es más laberinto*³⁹.

Mediante la *retrospección*, a través de una mirada hacia el pasado⁴⁰, se cuentan antecedentes de las relaciones amorosas (*Los empeños de una casa*, principio de la jornada 1), o se resume el estado en el que se encuentran las mismas hasta ese momento (*Amor es más laberinto*, jornada 111, largo parlamento de Teseo⁴¹).

El *paralelismo* tiene una importante intervención en las comedias. Se puede utilizar para caracterizar a grupos de personajes, o a individuos aislados, o para presentar los rasgos individuales que previamente se ha otorgado a algunos de ellos. Tal sucede con las dos damas, con la criada y el gracioso, y con galanes y damas en *Los empeños de una casa*⁴² y *Amor es más laberinto*⁴³. A veces muestran las reacciones de las damas ante la llegada del galán, como se hace con Fedra y Ariadna ante la aparición de Teseo en *Amor es más laberinto*, en una escena en la cual las dos protagonistas exponen coincidentes sentimientos, con lo que se sientan las bases para la creación del triángulo amoroso⁴⁴, o en la escena en la que ambas comunican su actitud ante la sentencia de muerte que recibe el hombre, Teseo, que es objeto de sus deseos amorosos⁴⁵. A veces se muestran a la vez, paralelamente, intervenciones relacionadas con el tema del amor, con lo que se facilitan la definición de los personajes y el conocimiento de su forma de ser por parte del auditorio (Fedra y Ariadna en la jornada dos de *Amor es más laberinto*⁴⁶). Paralelismo afecta a los sucesos, a la acción. Puede aparecer en las relaciones amorosas, como las establecidas, por un lado, entre damas y galanes y, por otro, entre criada y gracioso. Sistemáticamente se incluye en los desenlaces de las comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, en los cuales se insertan desposorios de damas y galanes que tienen su correlato en los que protagonizan la criada y el gracioso, o, también, de criado y criada, como hallamos en los últimos momentos de la segunda de las piezas. En la continuación atribuida a Sor Juana de *La segunda Celestina* también hallamos paralelismo. Por ejemplo, en la parte inicial, cuando las dos damas traman, conjuntamente y de forma paralela, el enredo final que conducirá al desenlace. Por

ejemplo en la escena final de las bodas, en la que se celebran los desposorios de damas y galanes por una parte, y de criado y criada por otra⁴⁷.

El paralelismo puede ir unido al contraste. Pero no siempre sucede así. De hecho, en *Amor es más laberinto*, los galanes se caracterizan de forma paralela, pero todos son contruidos sobre el patrón positivo del tipo propio de la comedia nueva (son honestos, honrados, fieles a sus damas...). Entre ellos hay concomitancias, no separación radical.

El *contraste* marca diferencias, duales o múltiples, entre hechos, personajes o temas. Es esencialmente recurso de caracterización, aunque puede generar tensión y expectación en los argumentos, al constatar que las disimilitudes pueden originar la aparición de acontecimientos. En los textos de Sor Juana el contraste puede recaer sobre agonistas contruidos sobre el mismo tipo. Así, entre los galanes Don Juan y Don Carlos en *Los empeños de una casa*. Puede darse entre tipos diferentes, que pueden ser agrupados, o no, en bloques, como sucede en *Amor es más laberinto*, entre galanas y damas por un lado y criada y gracioso por el otro⁴⁸. Puede ser humorístico cuando se utiliza para diferenciar a galán y gracioso (Don Carlos frente a Castaño en *Los empeños de una casa*⁴⁹). Puede darse entre intenciones y resultados, como en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*, en la que se contraponen las finezas de Doña Ana a Don Carlos y la interpretación que de ellas hace este último galán⁵⁰.

Una forma particular de contraste lo constituyen los *enfrentamientos duales* y las *oposiciones binarias*: Constituyen un auxiliar básico para el desarrollo del tema de las relaciones amorosas, y, en general, del argumento. Ellos generan momentos de tensión y de expectación en los textos. A veces aparecen separados, a veces unidos en los argumentos. Juntos los hallamos en *Los empeños de una casa*, en la jornada dos⁵¹. En ella Don Pedro expone a Doña Leonor sus quejas amorosas, y ella le suplica que abandone el tema, pues no quiere hacerle sufrir, hecho que parece irremediable, de seguir por el mismo camino, pues se ve obligada a comunicarle que no hay posibilidad de correspondencia, dado que otro galán es el depositario de sus favores. El choque dialéctico, generador de tensión, tiene correlato en la diferencia de caracterización.

Las oposiciones binarias se convierten en contraposiciones por parejas de hechos, temas o personajes. El choque directo con ellas no hace acto de presencia en las comedias. Sólo, como decimos, la oposición de caracteres discrepantes. Son recurso esencial de caracterización, que marca diferencias de sucesos, de temas o de personajes. En ambas comedias, *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, pueden afectar a agonistas contruidos sobre diferentes tipos funcionales (galanes frente a damas; criada frente a dama; criado-gracioso frente a galán...).

Con los enfrentamientos duales el choque se ve convertido en la norma general. Pueden ser físicos, como la lucha ocasionada por amores que protagonizan Don Carlos y Don Juan en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*⁵²; o el duelo, originado por los mismo motivos, que dos galanes, Teseo y Baco, inician en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*⁵³, o el de Teseo y Lidoro, que desemboca en la muerte de Lidoro, en la jornada tres de este último texto, o, aquí mismo, en la arremetida de un

galán, Teseo, contra el gracioso, Atún⁵⁴. Pueden ser dialécticos, como los que protagonizan Leonor y Pedro en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*⁵⁵. Estos últimos son muy utilizados para desarrollar el tema de las relaciones amorosas, pues sobre ellos se construye el motivo de las quejas y reproches de amor que el galán hace a la dama, o que la dama hace al galán, como acontece en la jornada dos de *Amor es más laberinto*⁵⁶. Enfrentamiento dual hallamos en los versos de *La segunda Celestina* atribuidos a Sor Juana en la escena del desafío que protagonizan los galanes, y en la posterior del duelo⁵⁷.

Una forma especial de oposición binaria es la *oposición apariencia realidad*. Afecta a los sucesos, a los temas, a los personajes. Genera tensión, expectación. Complica los argumentos. Facilita la construcción y el desarrollo del nudo. En las piezas de Sor Juana no se juega con el espectador. A diferencia de lo que sucede en los textos de otros creadores del Barroco. El auditorio sabe en todo momento cuál es la auténtica realidad. Aquí el recurso recae sobre los personajes, presentados como seres que no entienden bien las situaciones, porque las acomodan a sus intereses. O queda unido al enredo que todo lo complica, tergiversando, de ese modo, para los agonistas lo que para ellos constituye la auténtica realidad. Tal sucede a lo largo del argumento de *Los empeños de una casa*. Tal sucede en *Amor es más laberinto*, comedia en la cual, en la escena del duelo⁵⁸, Teseo y Lidoro luchan entre sí, pensando uno y otro, a causa de la carta que les entregó a los dos Atún, que arremeten contra Baco; comedia en la cual, en la jornada tercera, Ariadna da quejas de amor a Baco al confundirlo con Teseo⁵⁹. El recurso figura en la última parte de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana, en la cual, para los personajes no para el espectador, Celestina parece que mueve los hilos, pero en verdad todos los hechos son producto del azar o de las acciones de otros agonistas.

La *perspectiva múltiple* proporciona una variedad de visiones de acontecimientos, temas, personajes o motivaciones que se insertan en los argumentos. Esencialmente aumenta la información con lo que facilita al auditorio la comprensión y el seguimiento de los textos. Puede mostrar cuáles son los intereses auténticos de varias damas en el asunto de las relaciones amorosas, como acontece con Doña Ana y Doña Leonor en la jornada primera de *Los empeños de una casa*, o, en la misma pieza, de los hermanos, Ana y Pedro. Puede enseñar, por ejemplo, cómo conciben distintos agonistas los males de amor. Así, en la misma obra, *Los empeños de una casa*, recae, por ejemplo, sobre Leonor, Ana, Carlos, Castaño y música. Cada uno defiende diversas posturas. Uno los entiende como la ausencia de correspondencia. Otro, Ana, los une a los celos. Otros, Leonor y Don Carlos, Castaño y música, se muestran partidarios de otras posiciones. En este caso que citamos, el recurso se une al contraste y al enfrentamiento no dual sino múltiple, no físico sino intelectual, verbal. Se introduce una discusión cortesana, de academia, típica, por otra parte, del teatro dirigido a la corte, a la nobleza, muy en consonancia con el contexto en el que se escribe y para el que se crea la comedia. El recurso se identifica también, en *Los empeños de una casa*, en las diversas visiones de las relaciones amorosas que se incluyen en el desenlace. Aquí cada personaje proporciona su versión de lo sucedido, y hace explícita su postura ante los hechos⁶⁰. El

recurso hace acto de presencia, igualmente, en *Amor es más laberinto*, en la que, por ejemplo, se reflejan las reacciones de Fedra y Ariadna, en la jornada primera, ante su enamoramiento de Teseo y ante la sentencia de muerte que su padre, el rey, emite contra él; o las reacciones de los diferentes personajes ante el enredo final del cambio de parejas, sito en la última jornada, previo al advenimiento del desenlace. Reacciones de distintos agonistas ante los sucesos que están teniendo lugar son insertadas en las escenas finales atribuidas a Sor Juana de *La segunda Celestina*⁶¹.

La *expectación* entendida como la sugerencia o el anuncio de que algo va a suceder, con lo que se crea una sensación de espera ante futuros acontecimientos, o como la narración de sucesos que crean una situación tensa, hace su aparición en las comedias. Se utiliza como medio de mantener el interés del auditorio y fomentar la intriga. La hallamos en *Los empeños de una casa*, por ejemplo, en las escenas en las que Castaño se viste de mujer, y primero uno de los galanes, Don Pedro, lo requiebra, y luego otros galanes, Don Carlos y Don Juan, se pelean por él⁶². La encontramos en *Amor es más laberinto*, en los momentos de la jornada primera en los que se anuncia un hecho que puede resultar infausto para el desarrollo de las relaciones amorosas, como es el deseo del rey de dar muerte a Teseo, uno de los galanes. En la conclusión de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana se crea expectación en la escena en la que las damas traman un enredo para solucionar sus problemas, y en la escena del desafío que anuncia un duelo entre los galanes⁶³.

En ocasiones se acude a la reunión de los personajes afectados por el conflicto amoroso para generar tensión, expectación y explicar las posturas y preocupaciones de cada uno. Aparece en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*⁶⁴. Aparece en la jornada segunda de *Amor es más laberinto*⁶⁵. Aparece en la terminación atribuida a Sor Juana de *La segunda Celestina*⁶⁶.

Se utilizan *comentarios* concretos puestos en boca de los agonistas para destacar diversos aspectos que se juzgan de interés, como pensamientos de personajes, reacciones de algunos de ellos ante determinados acontecimientos... Los encontramos en *Los empeños de una casa* en diversas ocasiones. Por ejemplo, en la jornada inicial, el aparte de Doña Leonor en el que destaca su gran amor por Don Carlos⁶⁷. Los encontramos en *Amor es más laberinto*, en la jornada primera, en la despedida de Fedra y Teseo⁶⁸.

El uso del *aparte* pertenece a la técnica dramática de todos los tiempos. No siempre fue bien considerado. De hecho en los años de la Ilustración los preceptistas y escritores defensores del neoclasicismo, arremeten contra él, movidos por los abusos de utilización en los que se había incurrido en la época barroca, especialmente en los años de decadencia de los géneros teatrales. Consideran que la costumbre de hacer hablar a un personaje en voz alta simplemente para que lo oiga el auditorio, para comunicarse con él, sin que el resto de los agonistas que se hallan en escena supuestamente escuchen sus palabras, es un atentado contra todas las normas de la verosimilitud. En nuestro caso, en relación con el tema del amor, Sor Juana lo emplea con diferentes funciones. A veces transmiten reacciones de los personajes ante comportamientos de otros que les atañen. A

veces permiten la expresión de sus verdaderos sentimientos para generar conocimiento del espectador, que así puede seguir mejor el desarrollo del argumento. Aparece, por ejemplo, en la jornada primera de *Los empeños de una casa*, usado por Doña Leonor⁶⁹. Aparece, por ejemplo, en la jornada primera de *Amor es más laberinto*, usado por Fedra y Teseo⁷⁰.

Fragmentos líricos son utilizados con diversas finalidades. En ocasiones subrayan la situación previamente creada, como ocurre con los celos en la intervención de Coros y Voces sita en la jornada segunda de *Los empeños de una casa*⁷¹. En otros casos transmiten noticias, como características físicas de las damas, el estado anímico de un personaje, como acontece en los inicios de *Amor es más laberinto*⁷². Se pueden encontrar dos versiones de este recurso. Unas veces los fragmentos adoptan la forma de canciones que se interpretan con música e incluso con coros, como pasa en los dos ejemplos que acabamos de mencionar. En todo caso nunca se trata de canciones tradicionales, como las que aparecen en textos de dramaturgos como Lope de Vega, quien las inserta en muchas de sus comedias (*El caballero de Olmedo*, *Fuente Ovejuna*⁷³, *El galán de la Membrilla*⁷⁴...). Son composiciones líricas, aptas para el canto, compuestas por la propia autora, costumbre que es dominante, si no exclusiva, en la época en la que se produce la creación de la obra, la fase de la reforma, el llamado ciclo de Calderón⁷⁵. En otras ocasiones, el fragmento lírico no es una canción unida a la música y al canto, sino un soneto que aborda el tema del amor. Tal sucede en la segunda jornada de *Amor es más laberinto*, –no hecha por Sor Juana, cierto es, por lo que podría pensarse que no se trata de un uso propio de nuestra escritora, aunque sí de la comedia en cuya composición ella participó–, en sendas intervenciones de Fedra y Ariadna⁷⁶. Tal sucede en la tercera jornada de esta misma pieza –con lo que se desvanece la explicación posible que acabamos de sugerir, pues tal acto sí fue debido a la pluma de nuestra autora–, en una intervención del personaje de Ariadna⁷⁷.

Una *carta* puede convertirse en medio de resolver los problemas amorosos, como en la jornada tercera de *Los empeños de una casa*⁷⁸; o de crear tensión y aumentar el enredo, como en *Amor es más laberinto*⁷⁹, comedia en la que la misiva condene un desafío que Baco hace a Lidoro, motivado por los celos, mensaje que, por la intervención del enredo, de carácter fortuito, es recibido por Teseo antes de llegar a su verdadero destinatario.

Resúmenes didácticos de acontecimientos que afectan a las relaciones amorosas, útiles para facilitar al espectador el seguimiento del argumento, son insertados en las comedias. Como los que condene, en *Los empeños de una casa* el largo parlamento de Don Carlos ubicado en la jornada segunda⁸⁰. Como los que condene, en *Amor es más laberinto*, el largo parlamento sobre el desafío motivado por la rivalidad en el amor, que pronuncia Baco en la tercera jornada⁸¹. Un largo parlamento que resume la situación en la que se encuentran en esos momentos las relaciones amorosas se incluye en la continuación de *La segunda Celestina* atribuida a Sor Juana⁸².

La *anagnórisis*, entendida como paso de lo desconocido a lo conocido, en general,

afecta al tema del que nos estamos ocupando. Se da en los personajes de las obras, no en el espectador que, como antes indicamos, sabe siempre lo que realmente sucede con las relaciones amorosas. Favorece la eliminación del enredo en el argumento, el final del nudo, el advenimiento del desenlace, y la llegada al matrimonio deseado. La encontramos en las últimas escenas de *Los empeños de una casa* y de *Amor es más laberinto*. La encontramos en el desenlace atribuido a Sor Juana de *La segunda Celestina*.

Todos los recursos que acabamos de mencionar, como sucede igualmente con otras técnicas de composición que se emplean en otras partes del argumento (en la construcción de personajes, en el trazado de la acción, en la configuración de los temas, en la transmisión del significado, del mensaje inserto en el texto), pueden usarse aisladas en partes concretas de los textos, pero que también pueden intervenir juntas, por parejas, por tríos, acumuladas, en fragmentos concretos de las piezas. En la exposición que acabamos de efectuar lo hemos ido, en ocasiones, advirtiéndolo, y podemos comprobarlo. Así –recopilemos, como simple ejemplo corroborativo, datos anteriormente insertados– en los primeros momentos de *Los empeños de una casa* se utilizan en las mismas escenas, para exponer los antecedentes de las relaciones amorosas, la conversación, el largo parlamento, la retrospección. No es un uso propio y específico de Sor Juana Inés de la Cruz. Es, por una parte, el reflejo de una situación generalizada propia de la comedia nueva, un mero tópico de composición, un constituyente de la poética, que, por otro lado, encuentra perfecto correlato en los usos caracterizadores de otros géneros históricos (la novela picaresca, el auto sacramental, la comedia pastoril...) y, más en general, en los hábitos de escritura, en la técnica, a los que acude un compositor para realizar la creación de cualquier obra literaria.

A MODO DE EPÍLOGO: ENCUADRAMIENTO Y JUSTIFICACIONES

Hasta ahora en nuestro estudio hemos descrito la visión del tema del amor, o, más concretamente, de las relaciones amorosas, que proporciona en sus comedias Sor Juana Inés de la Cruz, así como la utilización que hace ella de los recursos literarios, dramáticos, que con aquél, y aquellas, se relacionan y la versión adoptada de los mismos. Es hora de intentar proponer posibles explicaciones a la situación encontrada, y de relacionarla con el contexto de su época. Con ello daremos por concluido nuestro trabajo.

En el planteamiento de las relaciones amorosas, y en la versión concreta ofrecida de recursos ubicados en la órbita de ellas, no hallamos rasgos de auténtica originalidad, peculiaridades que aparten la creación de Sor Juana de la realizada por otros escritores del período, encuadrados en la comedia nueva barroca, anteriores, contemporáneos o coetáneos suyos. Lo advertimos con anterioridad, pero es conveniente volver ahora a recordarlo. El amor se atiene al tópico, al código, propio de la poética del género. Lo mismo acontece en el uso de los recursos que hemos estudiado. En él hay algunas peculiaridades, pero nunca exclusividad, nunca una particularidad que no podamos encontrar en la técnica empleada por algún otro dramaturgo del Barroco. Prueba de ello es que ambas facetas del argumento, tema y recursos, es posible identificarlos, con

tratamientos y funciones muy similares, en la comedia de Salazar y Torres *El encanto es la hermosura* y *El hechizo sin hechizo*. La segunda *Celestina*, en cuya composición Sor Juana sólo pudo, de haberlo hecho, intervenir de manera muy parcial, en la adición del desenlace que faltaba en la versión primitiva, dejada inconclusa por su creador, aunque también pudiera efectuar algunos retoques menores en el texto previamente heredado, como quiere Guillermo Schmidhuber⁸³.

La causa de todo la hallamos en la propia naturaleza de las comedias escritas por Sor Juana. Se trata de obras de evasión y de diversión, escritas en y para un contexto festivo, y estrenadas dentro de él⁸⁴. No tienen gran carga ideológica. Son, hay que insistir en ello, piezas pensadas para lograr el puro entretenimiento, aunque puedan proporcionarse, en ciertas partes de ellas, visiones concretas de aspectos determinados de la realidad que la propia autora, Sor Juana, pudiese compartir y defender verdaderamente, y no ser simples concepciones propias de los personajes de las comedias. Pero el planteamiento general, el uso general de los recursos, y la visión general de los temas, la concepción global, se atiene esencialmente a los tópicos propios de la poética del género, a los constituyentes esenciales de la comedia nueva, sin apartarse en aspectos importantes, y, a veces, ni siquiera accesorios, de ellos. Debido a todo, al carácter festivo y al contexto similar, nuestra escritora se ajusta, en su versión del tema del amor, al código tópico de la comedia nueva,⁸⁵ un código que le sirve como esquema formal para componer el argumento y construir una obra divertida que pueda satisfacer los deseos de relax, de asueto, de pasar un buen rato que pudieran existir en el auditorio –objetivo que, evidentemente, alcanzó con creces–, y se acople a ese contexto festivo en el que las piezas fueron estrenadas y para el cual fueron creadas. Debido a ello los recursos son utilizados de la manera tópica de la poética del género, sin que existan, en cuestiones de fondo, grandes rasgos de originalidad.

En todo existe perfecto correlato con la situación que describimos al estudiar el tema del honor en las comedias de Sor Juana⁸⁶. De tal modo que las afirmaciones que incluimos en ese lugar:

La explicación que podemos ofrecer para justificar el uso del tema de honor que encontramos en las comedias de Sor Juana es bastante evidente. Las obras de Sor Juana son comedias de capa y espada. En ellas el enredo tiene una intervención fundamental. El tema principal –ya lo mencionamos– es el amor, con sus relaciones amorosas, con los celos, con sus enlaces con las relaciones paternofiliales. El recurso del triángulo amoroso, tremendamente complicado, se convierte en aglutinador de la acción. Las comedias tienen como objetivo fundamental la diversión. Pretenden entretener al espectador. Son concebidas, prácticamente, como un auténtico *divertimento*. Y en él no caben grandes planteamientos teóricos, magnos análisis profundos, temas importantes tratados con absoluta seriedad, convertidos en base para hacer una indagación sobre el mundo, transmitir una peculiar, amén de, lo reiteramos, profunda, visión de la realidad. Predomina el juego, el deseo de producir diversión, insistimos. Y en ese contexto se introduce el tema del honor⁸⁷.

Serían perfectamente aplicables al caso que ahora hemos abordado, al uso del tema del amor y los recursos de composición que con él se relacionan.

Pese a todo, originalidad hay en las comedias de Sor Juana. Pero se halla en otro lugar. La encontramos en la manera de utilizar los caracteres tópicos de unos temas cuyos códigos pertenecen a la poética del género, y de utilizar unas versiones de unos recursos dramáticos heredados de la tradición. La peculiaridad está en la forma, en las combinaciones de tópicos preexistentes. En todo caso la maestría de nuestra escritora para tejer un entramado argumental eficaz y formalmente brillante (recordemos el trazado de la intriga y el uso del enredo) sobre bases preestablecidas es absolutamente innegable.

Con todo lo que acabamos de exponer la obra dramática profana de Sor Juana Inés de la Cruz queda perfectamente contextualizada en la época histórica en la que vio la luz⁸⁸. Al estudiar el tema del honor ya tuvimos ocasión de ponerlo de manifiesto. Nuestra escritora realiza cronológicamente su labor en un momento final de la trayectoria evolutiva de la comedia nueva⁸⁹, la etapa de epígonos, aquella que va a terminar enlazando, también por evolución, con uno de los géneros populares más importantes de la época de la Ilustración, el que en otro lugar llamé comedia de espectáculo⁹⁰. Sus creaciones reflejan los caracteres propios de este periodo⁹¹, como el interés por el entretenimiento, como la gran importancia que se concede a la construcción formal, como el generalizado y complicado uso del enredo, como la insistencia en el trazado de triángulos amorosos complejos, como la esquematización de los temas y la topificación del significado, en el cual el verdadero didactismo está prácticamente ausente, por haber cedido paso al real interés por proporcionar al auditorio una auténtica diversión, pese a la apariencia de protestas y propuestas de enseñanzas que se introducen en ocasiones en los argumentos. El carácter de los textos y la época histórica en la que ven la luz justifican unos usos dramáticos que hasta aquí hemos venido analizando.

-
1. Sobre los constituyentes que definen la poética de la comedia nueva, véase Jesús Cañas Murillo, “La comedia nueva como género” en su “Introducción” a Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. Jesús Cañas Murillo, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, pp. 33-47.
 2. Cf. “Honor y honra en la comedia nueva”, en mi libro *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995, pp. 15-19. La definición de código en pp. 16-17.
 3. Ver nota 2. Los caracteres del código en pp. 17-19.
 4. Cf. Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, 20 ed., Castalia, Madrid, 1968.
 5. Sobre las circunstancias y fechas de composición de las tres comedias de Sor Juana, véase Octavio Paz, “El tablado y la corte”, en *Sor Juana Inés de la Cruz, o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 431-446 (cf., especialmente pp. 434-438); y Teodosio Fernández, “Sor Juana dramaturga”, en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, Bulzoni Editore, Roma, 1997, pp. 163-170.
 6. Sobre la bibliografía de las publicaciones que los escritos salidos de la pluma de Sor Juana Inés de la Cruz han recibido y de los trabajos que se les han dedicado, véanse las notas 1 y 7 de mi trabajo citado en la nota posterior (pp. 167-168 en la versión del Fondo de Cultura Económica; pp. 27 y 28-29 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*). Edición de los textos de nuestra escritora se halla en *Obras de Sor Juana Inés de la Cruz*, edición Afirmación Hispanista, 1995. Relacionados con el asunto que abordamos en esta nota, pueden consultarse, también, el artículo de Luis Sáinz de Medrano, “Sor Juana en la crítica española”,

- en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, pp. 11-32; la “Bibliografía” incluida por Manuel Antonio Arango L. en su libro *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, Peter Lang, New York, 2000, pp. 361- 380; y, para su teatro, la “Bibliografía” de Guillermo Schmidhuber de la Mora, incluida en su libro *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1996, pp. 205-217.
7. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coordinado por Carmen Beatriz López-Portillo, FCE-Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1998, pp. 167-174. Fue También publicado con algunas correcciones en *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, 21 (1998), pp. 27-40.
 8. Para ediciones de estas comedias véanse las notas 2 y 3 de mi artículo citado en la nota 7 (p. 167 en la versión del Fondo de Cultura Económica, pp. 27-28 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*). De *Los empeños de una casa* puede recordarse también la edición de Matilde Muñoz incluida en el volumen *Sor Juana Inés de la Cruz, Poesía y teatro*, sel. y pról. de Matilde Muñoz, Aguilar, Madrid, 1964, pp. 281-502. Las menciones concretas de estas comedias *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto*, que realicemos en nuestro trabajo irán referidas a la edición preparada por Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, Porrúa, México, 1992, pp. 627-774. Sobre las fechas de las comedias, cf. Alberto G. Salceda, “Cronología del teatro de Sor Juana”, en *Ábside*, 17 (1953), pp. 333-358.
 9. La versión de Sor Juana se daba por perdida hasta que Guillermo Schmidhuber de la Mora la recuperó y la editó en colaboración con Olga Martha Peña Doria en el libro *Sor Juana Inés de la Cruz y Agustín de Salazar y Torres, La segunda Celestina*, ed. Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber de la Mora, Vuelta, México, 1990. De ella hay ya las siguientes publicaciones: Agustín de Salazar y Torres, Juan de Vera Tassis, *Sor Juana Inés de la Cruz, El encanto es la hermosura el hechizo sin hechizo. La segunda Celestina* ed. Thomas Austin O’Connor, Binghamton, New York, 1994; Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz, *La segunda Celestina*, ed. facs. con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora, en *Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de La Cruz y La segunda Celestina*. Frente de Afirmación Hispanista, México, 1995. El texto de Agustín de Salazar, completado por Vera Tassis, había sido impreso por Mesonero Romanos en la Biblioteca de Autores Españoles (Agustín de Salazar y Torres, *El encanto es la hermosura*, ed. Ramón Mesonero Romanos, en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, II, Rivadeneyra, Madrid, 1859, pp. 285-303). Sobre los problemas textuales de la pieza, véase la “Introducción” que encabeza la edición de Thomas Austin O’Connor que acabamos de citar, el apartado “Editions and premieres of *El encanto es la hermosura* and of *La segunda Celestina*”, pp. xxxix-xl; así como el apartado “*La segunda Celestina*: hallazgo y significación” del libro de Guillermo Schmidhuber *Sor Juana dramaturga*, citado en la nota 6, pp. 97-132. Las alusiones concretas que realicemos a esta comedia *La segunda Celestina*, irán referidas al texto preparado por Thomas Austin O’Connor que acabamos de citar.
 10. Sobre el tema del amor en las comedias de Sor Juana, cf. Claire Paillet-Staub “La «question» d’amour dans le théâtre profane de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *TILAS*, 13-14. 1973, pp. 60-80. Sobre el tema del amor en *Los empeños de una casa*, cf. Manuel Antonio Arango L., *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Inés de la Cruz*, cit. en nota 6, pp. 295-298. Estudios generales y particulares sobre las obras teatrales profanas de nuestra autora aparte de los que ya recogí en las notas 7, 8 y 9 de mi trabajo citado en la nota 7 (p. 168 en la versión del Fondo de Cultura Económica; pp. 28-30 en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*), y el reciente de Manuel Antonio Arango L., *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, publicado en New York, Peter Lang, el año 2000, son, entre otros, Guillermo Schmidhuber de la Mora, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*, University of Kentucky Press, Lexington, 1996; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 1996; Teodosio Fernández, “Sor Juana dramaturga” en *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano, pp. 163-170.; Aurelio González “La fiesta barroca de Sor Juana. A propósito de *Los empeños de una casa*”, en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual*, coord. Carmen Beatriz López-Portillo, pp. 224-227; Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, “*Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz: un eslabón entre la tradición calderoniana y el teatro novohispano”, en *Sor Juana y su Mundo*, cit., pp. 436-442. Pueden consultarse, también obras generales y recopilaciones de artículos como Gerard Flynn, *Sor Juana de la Cruz*. Twayne, New York, 1971 ; Dario Puccini, *Una mujer en soledad. Sor Juana de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*,

- Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1996; Jorge Checa, *Experiencia y representación en el Siglo de Oro. Cortés, Santa teresa, Gracián, Sor Juana Inés de la Cruz*, Valladolid, 1998; Olga Martha Peña Doria, y Guillermo Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana y el Zurriago*, Gobierno del Estado de Colima, México, 1999; *Cuadernos Hispanoamericanos*. Los Complementarios, 16, noviembre de 1995, número monográfico dedicado a Sor Juana Inés de la Cruz, con artículos de Luis Sáinz de Medrano, Guillermo Schmidhuber, Margo Glantz, Teodosio Fernández, Lola Luna, José Carlos González Boixo, Selena Millares Juana Martínez Gómez y Jean Claude Masson; *Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Luis Sáinz de Medrano; *Sor Juana su Mundo: Una Mirada Actual. Memorias del Congreso Internacional*, coord. Carmen Beatriz López-Portillo; *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas, Isabel Rebeca Correa Sor Juana Inés de La Cruz*, Reichenberger. Kassel, 1999, 2 vols.
11. Una aplicación del análisis de recursos de composición a comedias barrocas puede encontrarse en el artículo de Jesús Cañas Murillo “Recursos de composición en la obra dramática de Gaspar Aguilar”, publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos*, 8 (1985), pp. 49-59.
 12. Cf. Octavio Paz, “El tablado y la corte”, en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, pp. 431-446. Ver, especialmente, pp. 437-438 y nota 4.
 13. Cf. Guillermo Schmidhuber de la Mora, “*La segunda Celestina*: hallazgo y significación”, en su libro *Sor Juana Dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, citado en nota 6, pp. 97-132. Ver, especialmente pp. 103-116. Además de este libro, elaborado, documentado importante para todo el teatro de Sor Juana, se pueden recordar los siguientes estudios particulates sobre *La segunda Celestina*: Thomas Austin O’Connor, “On the Authorship of *El encanto es la hermosura*: A Curious Case of Dramatic Collaboration”, *Bulletin of the Comediantes*, 26 (1974), pp. 3 1-34 (menciona las versiones conocidas de *La segunda Celestina* pero no cita a Sor Juana); Lee Alton Daniel, “Encuentran *La Celestina* de Sor Juana”, *Hispania*, 73, 4,(1990), pp. 1035; Octavio Paz, “*La segunda Celestina* ante sus jueces”, *Vuelta*, 169 (1990), 44; Antonio Alatorre, “*La segunda Celestina* de Agustín de Salazar y Torres: Ejercicio de crítica”, *Vuelta*, 169 (1990), pp. 46-52; Guillermo Schmidhuber de la Mora, “*La segunda Celestina*, Sor Juana y la estilometría”, *Vuelta*, 174, (1991), pp. 54-60; Thomas Austin O’Connor, “Los enredos de una pieza. El contexto histórico teatral de *El encanto es la hermosura*: o *La segunda Celestina* de Salazar y Torres, Vera Tassis y Sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 3, 2 (1992), pp. 283-303; Georgina Sabat de Rivers, “Los problemas de *La segunda Celestina*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 493-512 (recogido también en su *Bibliografía y otras cuestiunculas sorjuaninas* Salta, Biblioteca de Textos Universitarios, Argentina, 1995, pp. 85-105); Guillermo Schmidhuber “Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*”, *Hispanófila*, 107 (1993), pp. 59-69-; Kristin Routt, “Lo andrógino en *La segunda Celestina*”, *Torre de Papel*, 3, 1 (1993), pp. 44-45; Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Hallazgo de dos obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta de la fe*”, *Mairena*, 39 (1995), pp. 105-115; Guillermo Schmidhuber de la Mora, *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz*, University of Kentucky Press, Lexington, 1996; Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Las obras perdidas de Sor Juana Inés de la Cruz y dos hallazgos: la comedia *La segunda Celestina* y una *Protesta d e la fe*”, en *Sor Juana y su Mundo: Una Mirada Actual*, citado en nota 10, pp. 410-417 (publicado también en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*); Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Sor Juana”, en su libro *El ojo teatral. 19 lecturas ociosas*, Ediciones La Rana, México, 1998, pp. 55-130 (recoge, junto a dos trabajos inéditos, algunos artículos dispersos, anteriormente impresos en revista, como, en pp. 99-130, “Elementos biográficos en una comedia desconocida de sor Juana: *La segunda Celestina*”, publicado previamente en *Hispanófila*).
 14. Sobre este subgénero, cf. *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1. *La comedia de capa y espada*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.
 15. Edición citada en nota 8, p. 65 1b.
 16. *Ibid.*, pp. 691-692 y 695-699.
 17. *Ibid.*, pp. 754-757.
 18. *Ibid.*, pp. 728-730.
 19. *Ibid.*, pp. 665-667.
 20. *Ibid.*, pp. 685-688.
 21. *Ibid.*, pp. 728-730.

22. Así en *Amor es más laberinto*, pp. 756-759 y 764-771.
23. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, citado en nota 7, pp. 167, en la versión del Fondo de Cultura Económica y 27-28, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*. Véase también el libro de Guillermo Schmidhuber, *Sor Juana dramaturga. Sus comedias de “falda y empeño”*, citado en la nota 6, pp. 56-57.
24. *Op. cit.*, p. 729.
25. *Ibid.*, pp. 730-732.
26. Entre los dos finales añadidos al texto de Salazar se encuentran diversas concomitancias. Se pueden explicar por la existencia de una relación directa entre ambas propuestas, que habría que estudiar con detenimiento, o por una hipótesis que el *Arte Nuevo* de Lope de Vega parece confirmar. Se trata de la costumbre que tenían los dramaturgos de realizar resúmenes argumentales en prosa (“El sujeto elegido, escriba en prosa/ y en tres actos de tiempo le reparta”, dice Lope en su *Arte Nuevo*, vv. 211-212) que les servían de base y les facilitaba la composición de las comedias. Los dos continuadores pudieron tener en cuenta una posible “prosa”, un resumen argumental, una planificación previa, realizada por Agustín de Salazar y entonces conservada.
27. *Op. cit.*, pp. 637-638 y 641-643.
28. *Ibid.*, p. 728.
29. *Ibid.*, pp. 666-667.
30. *Ibid.*, pp. 762-763.
31. *Ibid.*, pp. 720-723.
32. *Ibid.*, p. 734.
33. *Ibid.*, pp. 749-750.
34. *Ibid.*, pp. 637-644.
35. *Ibid.*, pp. 714-717.
36. *Ibid.*, pp. 680-682.
37. *Ibid.*, pp. 714-717.
38. *Ibid.*, v, p. 672ab.
39. *Ibid.*, p. 732.
40. Se trata del famoso *flash back* tan mencionado y utilizado en la técnica cinematográfica.
41. *Ibid.*, pp. 762-763.
42. Por ejemplo, *Ibid.*, pp. 659-660.
43. *Ibid.*, pp. 724-726.
44. *Ibid.*, p. 720.
45. *Ibid.*, p. 724.
46. *Ibid.*, pp. 745-747.
47. *Op. cit.*, pp. 130-135 y 161-162, respectivamente.
48. *Op. cit.*, pp. 726-728.
49. *Ibid.*, pp. 657-659.
50. *Ibid.*, pp. 657-658.
51. *Ibid.*, p. 662.
52. *Ibid.*, pp. 688-690.
53. *Ibid.*, p. 752.
54. *Ibid.*, pp. 756-757.
55. *Ibid.*, p. 662.
56. *Ibid.*, pp. 750-752.
57. *Op. cit.*, pp. 138-140 y 143-150.
58. *Op. cit.*, pp. 758-759.
59. *Ibid.*, pp. 764-765.
60. *Ibid.*, pp. 696-699.
61. *Op. cit.*, pp. 153-154.

62. *Op. cit.*, pp. 684-688 y 698.
63. *Op. cit.*, pp. 130-135 y 138-140, respectivamente.
64. *Op. cit.*, pp. 688-690.
65. *Ibid.*, pp. 739-744.
66. *Op. cit.*, pp. 143-150.
67. *Op. cit.*, p. 649a.
68. *Ibid.*, p. 727.
69. *Ibid.*, p. 649a.
70. *Ibid.*, p. 727.
71. *Ibid.*, pp. 663-664.
72. *Ibid.*, pp. 714-717.
73. Cf. el estudio de Jesús Cañas Murillo citado en la nota 1, p. 62, en la edición de Plaza y, Janés, y 59 en la edición de Libertarias.
74. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Vino, historia y amores en *El galán de la Membrilla*, de Lope de Vega”, en *XX Jornadas de Viticultura y Enología de la Tierra de Barros*, Cultural Santa Ana, Almendralejo, 1999, pp. 27-55.
75. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 23, no. 3. número especial dedicado a Francisco Amighetti, 1999, pp. 67-80.
76. *Op. cit.*, pp. 745-746.
77. *Ibid.*, pp. 761-762.
78. *Ibid.*, pp. 683-684.
79. *Ibid.*, pp. 754-757.
80. *Ibid.*, pp. 657-658.
81. *Ibid.*, p. 760.
82. *Op. cit.*, pp. 135-136.
83. Guillermo Schmidhuber, “La segunda Celestina: hallazgo y significación”, en su libro *Sor Juana dramaturga*, art. cit., pp. 97-132. Ver, especialmente, pp. 97-119.
84. Sobre este particular, véanse las páginas 164-165 del artículo de Teodosio Fernández “Sor Juana dramaturga”, art. cit., páginas 65-68 del libro de Manuel Antonio Arango L. *Contribución al estudio de la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz*, edición citada; y las páginas 43-53 del libro de Guillermo Schmidhuber *Sor Juana dramaturga*, edición citada.
85. Algunos críticos han querido ver en el tratamiento del tema del amor realizado por Sor Juana particularismos. Pueden detectarse en el uso específico de los tópicos del código, no en la propuesta de caracteres nuevos, originales.
86. Jesús Cañas Murillo, “Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Op. cit.*
87. Jesús Cañas Murillo, *ibid.*, p. 172, en la versión del Fondo de Cultura Económica, y 36, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*.
88. Sobre el encuadramiento de la obra de Sor Juana en la comedia nueva, cf. Jesús Cañas Murillo, “Honor y honra en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz”, citado en nota 7. pp. 173-174, en la versión del Fondo de Cultura Económica, y 38-40, en la versión del *Anuario de Estudios Filológicos*.
89. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”.
90. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII”, *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, 13 (1990), pp. 53-63.
91. Cf. Jesús Cañas Murillo, “Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva”, Las explicaciones de la etapa de epígonos en pp. 74-75.

LA SOMBRA FUGITIVA: SOR JUANA Y UN MODELO FEMENINO DE LA SUBJETIVIDAD

Jennifer Cooley

UNIVERSITY OF NORTHERN IOWA

Hombre en su punto. No se nace hecho; vase de cada día perfeccionando en la persona, en el empleo, hasta llegar el punto del consumado ser... Conocerse ha en lo realzado del gusto, purificado del ingenio, en lo maduro del juicio, en lo defecado de la voluntad... Algunos nunca llegan a ser cabales, fáltales siempre un algo; tardan otros en hacerse. El varón consumado, sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aun deseado del singular comercio de los discretos¹.

ESTA CITA DE BALTASAR GRACIÁN NOS RECUERDA EL CONTEXTO SOCIO-CULTURAL Y FILOSÓFICO DEL BARROCO ESPAÑOL. ES DE NOTAR CÓMO GRACIÁN DIBUJA LA EXISTENCIA HUMANA COMO UN PROCESO HACIA UN PUNTO CONSUMADO, EL DE LA PERFECCIÓN DEL HOMBRE. EL PROCESO DEPENDE DE LAS ACTIVIDADES PÚBLICAS, Y MÁS ESPECÍFICAMENTE, DE LAS ACTIVIDADES DISCURSIVAS DEL HOMBRE, QUIEN DEBE FORMAR UNA IMAGEN RESPETABLE Y ENVIDIABLE A BASE DE SUS “DICHOS” Y “HECHOS”. EL ÉXITO, SEGÚN ESTE PENSADOR, DEPENDE DE UNA SERIE DE INTERCAMBIOS CON OTROS, A TRAVÉS DE LOS CUALES SE COMPITE POR LA ACEPTACIÓN DE UNA ÉLITE. SI BIEN SE ENFATIZA LA MUDANZA E INESTABILIDAD COMO CONSTANTE EN LA VIDA DEL “HÉROE” Y EL “DISCRETO” GRACIANESCO, TAMBIÉN SE OFRECE LA POSIBILIDAD DE SUPERAR ESTE CAOS AL EJERCER EL INTELLECTO (CONOCIDO EN SUS DISTINTAS VERTIENTES EN LA OBRA DE GRACIÁN COMO EL “JUICIO”, EL “INGENIO”, EL “GUSTO RAZONADO”, ETC.). EL SUJETO IMPLICADO POR EL PENSAMIENTO GRACIANESCO SE FORMA CON ASTUCIA SEGÚN LOS “COMERCIOS” O “NEGOCIOS” QUE LLEVA A CABO EN SUS INTERCAMBIOS CON OTROS. LA LUCHA PARA FORMARSE COMO PERSONA ES UN PROCESO COMPETITIVO Y CAÓTICO MARCADO Y MEDIDO POR LAS ACTUACIONES PÚBLICAS DEL INDIVIDUO EN LA CORTE O LA PLAZA.

La mentalidad barroca postulaba un mundo fragmentado e incompleto que estaba en un permanente proceso de desarrollo. La misma sensación de crisis está presente en la literatura picaresca, que dibuja a su protagonista en una lucha continua para sobrevivir como sea, con estrategias astutas que implican al *yo* en una batalla continua contra el *otro* con la meta de triunfar. Es de notar que en estas circunstancias Gracián conceptualizaba al individuo como alguien capaz de inventar estrategias, artes y artificios para integrarse en el cuadro social y para dominar su situación.

Empiezo con estas reflexiones sobre la situación del sujeto barroco masculino de la primera modernidad española para contextualizar la visión del individuo ofrecida por Sor Juana Inés de la Cruz en su escritura y para subrayar su extrema originalidad. La monja produjo su propia versión de la batalla para superar las inestabilidades que marcaban la formación intelectual y espiritual de la persona. Si, siguiendo la tesis de José Antonio Maravall en su *Cultura del barroco*², la escritura del barroco se considera una de las varias “armas” del Imperio español para mantener el *statu quo* en momentos de extrema

ruptura y crisis, la escritura de Sor Juana es un fenómeno singular en su cuestionamiento de las nociones de inferioridad, y debilidad de la mujer que imbuían el pensamiento conservador prevaleciente. De la Cruz es la única escritora calificada por John Beverley como “importante excepción” al “monopolio masculino” del barroco literario³. Aunque Sor Juana escribía desde la colonia, desde el convento y desde la perspectiva de una intelectual femenina que además de experimentar la mentalidad de crisis que parecía invadir el Imperio español entero, se encontraba con retos básicos. Sor Juana vivía con un apoyo cada vez más limitado en sus indagaciones intelectuales, y, lo que es más grave, sin mecanismos para representarse a gusto como mujer y pensadora. No podía aprovecharse de la representación pública de la misma manera que sus contrafiguras masculinas, los cuales se habían insertado mucho más profundamente en el mundo de la publicación literaria y el circuito de la cultura de élite en la zona de la corte y los altos rangos de la Iglesia. Para el presente ensayo, podemos enfocarnos en cómo los límites impuestos en la escritora femenina de la época de Sor Juana sirven de impulso para dibujar la formación de un sujeto femenino distinto del sujeto masculino. La escritura de Sor Juana, en su forma y su contenido, ofrece evidencia de su frustración y su intento de crear nuevos caminos para la representación de la mujer.

En los años recientes, los textos literarios han sido calificados como registros importantes de las prácticas culturales y las creencias generales de su momento socio-histórico. A su vez, la literatura es implicada no sólo como reflejo, sino como un impulso considerable en la formación de mentalidades y discursos representacionales⁴. Por lo tanto, el texto literario, como muchos otros factores culturales, juega un papel importante en los estudios de la formación de la subjetividad humana, es decir, los mecanismos discursivos y representacionales que se utilizan para establecer, por ejemplo, los límites entre el *yo* y el *otro*, el interior y el exterior del *yo*, los aspectos físicos y mentales del individuo en el mundo, etc. Consiguientemente, la escritura de Sor Juana, considerada en su contexto, puede ofrecer una visión privilegiada de los retos del sujeto femenino de la primera modernidad. Su escritura sirve como un registro fiel de las estrategias de resistencia empleadas por un *yo* marginado en su proceso de formación.

En la búsqueda de señales de las mentalidades prevalecientes sobre la mujer, destaca el *Primero Sueño* de Sor Juana. Nos sirve para situar la formación de la subjetividad femenina como parte de un cuadro socio-histórico más amplio, y, más específicamente, según lo concebía Sor Juana. El poema se caracteriza como el único texto en el que se intenta ofrecer un escrito fiel a los pensamientos y preferencias de su autora. (Sor Juana señaló en sus propias palabras, “no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El Sueño*”). Por lo tanto, el poema nos puede revelar una conceptualización nueva del individuo femenino y su lucha por establecerse que tiene toques bastante íntimos y personales. El modelo del sujeto ofrecido por Sor Juana en este escrito se basa, en gran parte, en una reformulación del nexo entre el individuo y el mundo que le rodea. Los elementos de lucha e inestabilidad tan comunes en el pensamiento barroco están presentes, pero la reacción del sujeto femenino al mundo caótico es marcadamente distinta. Un elemento clave en la reestructuración es que, según

la narración del *Sueño*, las actividades intelectuales y espirituales que se consideran necesarias para la formación del individuo tienen lugar exclusivamente en el interior del *yo*, y se complementan con su formación espiritual. Los actos públicos que registran el progreso del individuo masculino del barroco son superados en la escritura de Sor Juana por una búsqueda íntima. La monja parece rechazar la noción de “dichos” y “hechos” en el espacio público (al estilo gracianesco) como signos del éxito del individuo o aun pasos importantes en su formación. En su lugar, Sor Juana ofrece procesos internos que logran resultados mixtos y difíciles de evaluar ni como marcas de estatus, ni como avances lógicos, según el sistema de pensamiento de su tiempo.

Al contrario de los modelos ofrecidos por los pensadores masculinos, el camino hacia la perfección en *El Sueño* de Sor Juana se basa en el reconocimiento de los límites del individuo en cualquier deseo de dominar su situación a través de procesos intelectuales, competitivos y públicos. A su vez, se nota un cuestionamiento profundo de las creencias epistemológicas de su momento. Su poema nos deja con la impresión de que el saber humano, tal y como se concebía en el siglo XVII, no admitía fácilmente la entrada de los frutos de la investigación vital de los seres femeninos ni apoyaba los procesos intelectuales femeninos.

Con estas ideas en mente, podemos examinar precisamente cómo, en la escritura de Sor Juana, la conceptualización de las facultades intelectuales forma parte de un proyecto más amplio, es decir, la formación del sujeto femenino de la Colonia como entidad nueva y distinta del sujeto masculino español⁵.

Es importante notar, en cualquier estudio de los textos de Sor Juana, cómo la escritora intentaba inscribirse en los círculos literarios e intelectuales de su tiempo. Ella manejaba con facilidad los mismos códigos barrocos de los escritores más celebrados de su tiempo. De hecho, abre su *Primero Sueño* con una referencia a Góngora y sus versos emplean juegos conceptuales constantes y un refinamiento lingüístico a la par con sus contemporáneos. Pero el intento no es simplemente copiar los estilos de los poetas y versificadores masculinos de la Península. Sor Juana se apropia de los modelos dominantes para cuestionar elementos centrales del pensamiento del momento y para adelantar caminos alternativos en la representación del sujeto femenino. De esta manera, las implicaciones de su escritura se extienden más allá de los elementos estilísticos y se acercan a temas como la formación de una identidad distinta a la de los escritores españoles, una identidad femenina y criolla.

Para la presente investigación, podemos citar explícitamente su respuesta a los modelos corrientes del saber y sus implicaciones para el sujeto femenino. Mientras se empezaba a ofrecer modelos del *yo* que se basaban en una estricta reglamentación de las percepciones de la realidad por la facultad de la razón (como el modelo que ofrecía Descartes en su *Discurso* de 1637, “Pienso, luego existo”), Sor Juana, en cambio, dibuja un proceso de acumulación de conocimiento entre tinieblas que nunca le permite dominar la realidad mientras está despierta. Este modelo sugiere un conocimiento humano fragmentado y abierto a interpretaciones variadas que se adquieren, no en un proceso agresivo que ocurre en el espacio público, sino a través del filtro del sueño en el espacio

privado, lugar aparentemente más hospitalario para el sujeto femenino.

Hay muchas facetas de la obra de Sor Juana que se podrían considerar a la hora de proponerla como vehículo en la formación de la subjetividad femenina, pero nos concentraremos en el aspecto del *Sueño* en el que la narradora desarrolla una descripción íntima de su lucha por alcanzar un entendimiento amplio del mundo que le rodea. Toda la actuación descrita en el poema ocurre a lo largo del paso de la noche y la llegada del día, lo que corresponde a un juego entre las “facultades” y lo que la narradora llama los “interiores” (el entendimiento, la memoria y la voluntad) del ser humano. Estos elementos del ser ganan y pierden dominio según la profundidad del sueño y el momento aproximado de la noche.

El tiempo y espacio donde se desarrolla *El Sueño*⁶ no convienen a categorías fácilmente. Por ejemplo, la narradora describe el sueño como “retrato contrario a la vida” pero a la vez es un momento clave en la existencia de todos. Las horas del sueño se caracterizan como momentos sumamente contradictorios en los cuales la persona adquiere el estatus de “un cadáver con alma, muerto a la vida y vivo a la muerte...” (v., 721). Todo el procedimiento del dormir está relacionado con el momento cuando el alma, la fantasía, la imaginación, y, a su vez, el intelecto no están coartados por la existencia física del cuerpo. Efectivamente, las horas del sueño ofrecen un acceso alternativo al entendimiento, no disponible en las horas despiertas que se llenan de consideraciones sobre la existencia física y las relaciones con otros en el espacio público, coloreadas por la competitividad, pragmatismo y las apariencias engañosas, empleadas como estrategias para dominarle al otro⁷.

Se nota que la narradora comparte la conceptualización barroca de la existencia humana como evento caótico que, sin embargo, puede llegar a ser un acercamiento a la reintegración de todos los elementos dispersos del universo. Esta reunión de los fragmentos, observaciones, y experiencias es, a su vez, un proceso hacia la perfección y un acercamiento a lo divino. Existe una estructura rígida para guiar el aprendizaje y las indagaciones del individuo, reflejada en las palabras de Sor Juana cuando describe un intento de adquirir entendimiento:

...Se procede haciendo escala, va ascendiendo, grado a grado, de un concepto en otro, y sigue el orden relativo de la comprensión, del cual necesita el limitado vigor del entendimiento... (ln. 593-599).

Aunque la descripción de las indagaciones sigue los pasos aconsejados por el pensamiento escolástico, se pueden percibir, también, las primeras influencias de un incipiente método “científico”, por así decirlo, que regula los métodos de observación de la narradora. Se fija en lo que puede observar detenidamente y no acepta interpretaciones basadas exclusivamente en la fe.

Sin embargo, la narradora durmiente del *Sueño* se enfrenta con imperfecciones en los modelos dominantes de conceptualizar la adquisición del saber. Durante la noche, el alma empieza el camino hacia una altura desde la cual puede observar todo el universo; sube “la mental pirámide elevada” (ln. 424). La narradora continúa sus observaciones con

extrema claridad diciendo: “la vista perspicaz, libre de anteojos, de sus intelectuales bellos ojos (sin que distancia tema ni de obstáculo opaco se recele, de que interpuesto algún objeto cele)” (ln. 440-444) hasta llegar a la cima del universo, donde, sin embargo, experimenta resultados ambivalentes:

...libre tendió por todo lo criado: cuyo inmenso agregado, cúmulo incomprensible, aunque a la vista quiso manifiesto dar señas de posible, a la comprensión no, que –entorpecida con la sobra de objetos, y excedida de la grandeza de ellos su potencia– retrocedió cobarde (ln. 445-453).

La narradora retrocede antes de llegar a comprender lo observado en su totalidad. En términos del papel del entendimiento en la formación de la subjetividad del individuo femenino, observamos que la narradora llega a un obstáculo que no puede superar y su “perfeccionamiento” y movimiento hacia lo divino quedan frustrados. El entendimiento “vencido” aparentemente deja de lado la meta de la perfección. Pone fin a la búsqueda para el entendimiento total de las complejidades de la existencia. El proceso se desdobra y las facultades de la narradora regresan a su punto original, un estado embrionario en un traidor mar de imágenes (ln. 540-570).

Más allá de una actitud de extrema modestia ante el reto de dominar su realidad e insertarse como factor agresivo en su creación, observamos que aquí el mismo propósito del saber humano es distinto de los modelos ofrecidos por otros pensadores masculinos. El saber ya no se puede considerar como estrategia útil en los intercambios con otros, ni como elemento principal en un proceso vital hacia la perfección. Se crea una relación frustrada entre el *yo* embrionario, listo para emprender un acercamiento al desarrollo intelectual y espiritual, y, por otro lado, un intelecto que una vez encendido, rehuye de completar el reto. En esta frustración notamos diferencias profundas entre el *yo* masculino y el *yo* femenino tal y como se representaban en el pensamiento de la época barroca.

En sus investigaciones sobre Sor Juana, Octavio Paz ha sugerido que lo que se ofrece en el pensamiento de ella es la posibilidad de un elemento de altruismo en la base de la formación del individuo, ausente en el pensamiento de otros escritores de la época que se fijaban en el progreso y la competitividad:

Su actitud es insólita en la tradición hispánica. Para los grandes españoles... ciencia y acción se confunden. Saber es obrar. Y todo obrar, como todo saber, está referido al más allá. El sabio es hechicero, asceta o santo. Dentro de esta tradición el saber desinteresado parece blasfemia o locura⁸.

Si, por ejemplo, un pensador como Gracián intentaba crear un espacio y unos mecanismos para lograr componer un *yo* capaz de dominar y reconstruirse a base de sus actos intelectuales (hechos y dichos calculados con ingenio), llevados a cabo en el espacio público, en Sor Juana las metas son muy distintas. El saber humano se concibe de manera desinteresada, y no se emplea como método de imponerse al otro. Estas diferencias profundas también nos señalan una crisis subyacente en la subjetividad

femenina. No sólo no se pueden registrar públicamente los avances intelectuales de la mujer, sino que el desafío es más profundo. Simplemente no hay discursos para representar adecuadamente el desarrollo mental del sujeto femenino. El cuadro discursivo del momento no ofrece mecanismos para hablar de la existencia de un saber útil formado en las actividades de una mujer.

En esta misma línea, la investigadora Georgina Sabat-Rivers ha sugerido que lo que se ofrece en la escritura de Sor Juana es un rechazo radical de los modelos dominantes del saber. Sabat-Rivers representa la actitud vehemente de la monja en los términos siguientes:

El saber es imposible: nuestro entendimiento es limitadísimo; la comprensión del universo es un sueño. Pero, como en esta aventura le iba la monja el sentido mismo de su vida, busca un escape... No importa fracasar, ya que hemos de aceptar el fracaso como parte de la esencia de nuestro ser. Mas el esfuerzo intelectual, valiente y osado por lo mismo que está condenado al fracaso, es suficiente para darle valor a nuestra vida⁹.

De ser así, el sueño no sólo es una actividad descrita en el poema de Sor Juana. Sirve, a su vez, como metáfora de un elemento nuevo, y tal vez subversivo, que se puede percibir en la formación de la subjetividad femenina. En vez de enfatizar la competitividad y perfección como frutos del desarrollo intelectual, se reconocen los límites en los efectos de las actividades del individuo¹⁰. El fracaso y la búsqueda incompleta del entendimiento se convierten en elementos integrales a la existencia humana, y, a su vez, en mecanismos femeninos inesperados para la representación de sus procesos intelectuales, libres de la competitividad que suele envenenar a los aspirantes masculinos. En esencia, dibuja una relación distinta entre el *yo* y el *otro*, y en el proceso ofrece un modelo para la subjetividad femenina, poniendo de relieve sus diferencias del modelo masculino.

Para entender cómo la monja convierte una aparente ausencia de recursos en una herramienta subversiva, volveremos, otra vez, al texto. Primero, la narradora reconoce que la supuesta capacidad humana de entender los misterios de la vida está equivocada, sobre todo cuando la que la inicia es mujer, así marcando el peso del género en el desarrollo de la subjetividad. La narradora habla de sus ganas frustradas de lograr una comprensión completa del universo:

Estos, pues, grados de discurrir quería unas veces. Pero otras, disentía, excesivo juzgando atrevimiento el discurrirlo todo, quien aun la más pequeña, aun la más fácil parte no entendía de los más manuales efectos naturales (ln. 704-711).

La voz narrativa sugiere que sin poder entender lo básico, considera un riesgo considerable el intento de teorizar sobre efectos más grandes del universo, y lo que es más atrevido, imponerles en los procesos intelectuales del otro. La duda constante y más molesta de la narradora es la siguiente:

Pues si a un objeto solo –repetía tímido el pensamiento– huye el conocimiento y cobarde el discurso se desvía; si a especie segregada –como de las demás independiente, como sin relación considerada– da las espaldas el entendimiento, y asombrado el discurso se espeluzna del difícil certamen que rehúsa acometer valiente, porque teme –cobarde– comprenderlo o mal, o nunca, o tarde, ¿Cómo en tan espantosa máquina inmensa discurrir pudiera...? (ln. 757–771).

Se puede apreciar en las palabras de Sor Juana cómo compone su desafío a los modelos masculinos del saber. En su lucha nocturna la narradora alude a los límites de los procesos intelectuales internos con constantes pruebas y fracasos. Mientras en el momento del sueño sí parece liberar a la psique de sus preocupaciones diarias de cuidar la existencia física, y las relaciones con los demás seres humanos, el resultado final de las experiencias sonámbulas no es la acumulación de estrategias y sabiduría que le servirán en otras situaciones. Finalmente la narradora rechaza el poder del entendimiento generado por el pensamiento razonado como mecanismo útil o aun posible para la formación del sujeto femenino.

No podemos cuestionar que el entendimiento sea vencido durante la larga noche de las indagaciones, pero hemos de nombrar otro detalle del texto que pronto llega a ser evidente: La voz narra desde una posición variable. Se suele dibujar un caso ideal, eso es, el acercamiento a un entendimiento profundo, y después el caos y la incapacidad para superarlo. Las alturas imaginadas del entendimiento y los bajos de la llegada a los límites de su dominio dibujan dos extremos, o dos polos en el proceso de la formación del *yo*. El camino para establecer la subjetividad femenina es fragmentado y no conduce a la perfección, ni al “punto del consumado ser”, tal y como se describe en Gracián. Los logros del *yo* femenino son ambiguos, quizá el resultado de la participación variada de la facultad de la razón y del entendimiento, a veces vencido, a veces triunfante. El mejoramiento del *yo* femenino no se concibe como el resultado de la subyección del otro, estrategia típica para la formación de la subjetividad masculina.

La investigadora Elena Feder ha comentado las particularidades de las representaciones de Sor Juana y las ha categorizado como actos intencionados para revelar injusticias en el tratamiento a los seres femeninos:

Ultimately [Sor Juana's] aim is to understand and expose the ways in which culture functions to neutralize the transgression that the search for knowledge represents when the seekers are women. *Primero sueño* is an attempt to conceptualize and systematize the social and psychic mechanisms responsible for their subordination, as well as the objective and subjective, institutional and affective consequences of their daily practice¹¹.

Feder establece conexiones específicas entre la producción literaria del *Sueño* y el género de su creadora. Según su interpretación, vemos los daños sufridos por una mujer inscrita en una situación socio-cultural que no sólo le limita en cuanto al espacio (eso es, se mantiene en el espacio privado) sino hasta en los procesos intelectuales. El *Primero Sueño* hace explícito el hecho de que no hay manera adecuada de representar los procedimientos intelectuales de la mujer sin entrar en una serie de contradicciones

irremediables. Sin embargo, en su *Primero Sueño*, Sor Juana se aprovecha de esta marginación para revelar los límites sistémicos a una mentalidad que se organiza a base de una serie de binarismos que siempre marginan a la mujer: público/privado, intelecto/imaginación, noche/ día, soñar/vivir, etc. Revela que el desarrollo intelectual tiene lugar entre los dos polos o extremos dibujados por cualquier sistema que se arregle según estos binarismos, y sobre todo, el más básico: la lucha entre el *yo* y el *otro*.

Por consiguiente, en cierto sentido, el poema de Sor Juana se armoniza con la subversión del sistema dominante en la época, en tanto que no presupone un significado único como el resultado de la contemplación de la serie de categorías que puede percibir el intelecto agudo. Parece conducir a la contemplación “despierta” de una multiplicidad de facetas de la existencia humana, entre ellas, triunfos y fracasos. En vez de celebrar el “hombre en su punto” vemos que la esencia del saber humano femenino, según la versión ofrecida por Sor Juana, es una sombra fugitiva, múltiple, e interminablemente compleja que se nutre de las contradicciones implícitas de su existencia. Estos son pasos importantes hacia la formación de un sujeto femenino que en vez de existir como ente secundario, celebra sus diferencias del sujeto masculino.

-
1. Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. L. Santa Marina, Planeta, Barcelona, 1990.
 2. Taurus, Madrid, 1986.
 3. Según Beverley: “Con algunas importantes excepciones como Sor Juana, el barroco literario es un monopolio masculino y una forma cultural masculinista. Se relaciona no sólo con formas de explotación política y económica, sino con formas de articulación y dominación de sexo. Pero coexiste con una época en que la subordinación de la mujer en la sociedad tradicional comenzaba a perder en ciertos sectores muy limitados su racionalidad, como revelan las heroínas burguesas en las novelas de Cervantes o María de Zayas. Casi por antonomasia, el sujeto barroco –el ‘peregrino’– es masculino; sin embargo, la lógica de la representación barroca, una y otra vez pone en tela de juicio la ‘soledad’ de este sujeto, su enajenación de lo femenino, del pueblo y de lo popular, de la naturaleza, de –en el caso de América– lo indígena”; “Nuevas vacilaciones sobre el Barroco”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28 (1988), pp. 224-225.
 4. Véase *Discourse analysis as sociocriticism: The Spanish Golden Age* (University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993), de Antonio Gómez Moriana para una explicación detallada de la red de conexiones entre la literatura y los discursos de su momento. Propone estudiar la literatura, “as a discourse among the discourses produced and consumed by given societies...” (p. 4). De ser así, el objeto de análisis de la crítica literaria es, según Gómez Moriana, “the confluence of all the agents of the literary phenomenon as a communicative semiosis, situated at a given time and in a given society and participating in that society’s channels of verbal (and non-verbal) interaction”. El estudio presente parte de esta noción del estudio literario.
 5. La participación de Sor Juana en la reformulación del saber ha sido el principal tema de estudio en el reciente libro de Yolanda Martínez-San Miguel (*Saberes americanos. Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999). Su enfoque es “contextualizar [el tratamiento de Sor Juana] del conocimiento en una reflexión sobre el modo en que sus textos postulan la creación de una subjetividad intelectual femenina, colonial y americana” (p. 1). Aquí, sin embargo, nos centraremos en un tópico más escueto: Las señales en la escritura de Sor Juana de un sujeto femenino cuyo empleo y adquisición del saber en el espacio privado le coloca en oposición al sujeto masculino, que celebra y lleva a cabo sus triunfos intelectuales en el espacio público. La dicotomía entre el saber “público” y el saber “privado” inicia una serie de diferencias considerables entre el *yo* femenino y el *yo* masculino y sus formas de representación, algunas de las cuales se discutirán aquí.

6. Cito por las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, Porrúa, México, 1989.
7. Por ejemplo, Gracián explica las estrategias más lucrativas sobre cómo emplear el saber aconsejando “Cifrar la voluntad... El más práctico saber consiste en disimular; lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto” (p. 73).
8. “Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz en su Tercer Centenario”, *Sur*, 206 (1951), p. 38.
9. *Sor Juana Inés de la Cruz*, en *Historia de la literatura hispanoamericana: Época colonial*, Cátedra, Madrid, 1982, p. 285.
10. Yolanda Martínez-San Miguel ha propuesto que la admisión de los límites como parte integral de cualquier intento de “saber” sugiere un cuestionamiento del “conocimiento oficial” (p. 8). Resulta interesante ver su discusión del *Primero Sueño* en *Saberes americanos*.
11. “Sor Juana Inés de la Cruz or The snares of (Con)(tra)di(c)tion”, en *Amerindian images and the legacy of Columbus*, eds. R. Jara & N. Spadaccini, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1992, p. 482.

“QUIEN AMA DE *ENTENDIMIENTO*, NO SÓLO EN AMAR DA GLORIA”: LECTURA Y REFLEXIÓN DE ALGUNOS INDELEBLES DOCUMENTOS DE AMOR

María José Delgado
CAPITOL UNIVERSITY

*Mi entendimiento admira lo que entiendo*¹

SOBRE LA COMPLEJIDAD DE LA INNATA PREDISPOSICIÓN DEL AMOR Y SUS MÚLTIPLES MANIFESTACIONES, TAL VEZ SEA JUANA INÉS DE LA CRUZ LA POETA BARROCA QUE MÁS EXTENSAMENTE LO HAYA DISCUTIDO. SIN EMBARGO, NO ES SÓLO EN SU POESÍA DONDE ALTERNA Y MULTIPLICA LOS SENTIMIENTOS MÁS CONTRAPUESTOS DE SU SOCIEDAD, SINO QUE IGUALMENTE LO EXPONE EN SU TEATRO Y PROSA. SARA POOT HERRERA PROPONE QUE “...LOS ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO SORJUANINO HASTA HACE POCOS AÑOS NO HABÍAN [SIDO CONSIDERADOS]; MENOS AÚN EL INTERÉS POR LAS PIEZAS MENORES QUE ACOMPAÑAN A LOS AUTOS SACRAMENTALES Y LAS COMEDIAS”².

Las loas de Juana Inés “además de loar, alabar, alegorizar, presentar una obra inmediata propia o ajena... son un espacio... de confluencia de voces... fundamental de la razón y los sentimientos”. De acuerdo con Francisco Monterde, “...es en este género donde se exhibe mejor el alma siempre huidiza de la verdadera Juana”³. Esta “huidiza alma” dejó plasmados repetidamente sus propios conceptos sobre la razón y los sentimientos, en especial a lo relacionado con el amor. En el primer sainete de *Los empeños de una casa*, Juana Inés de la Cruz propone que lo esencial del amor es “...amar sólo por amar” y que ante todo “...lo fino del amor / está en no mostrar el serlo” porque el amante verdadero ha de entender que su amor jamás podrá alcanzar “al merecimiento / que la beldad a quien sirve” (OC, p. 655). En su *Respuesta o Crisis sobre un Sermón de un Orador grande entre los mejores*, o como es mejor conocida, *Carta Atenagórica*, refleja su *entendimiento* sobre el amor divino y humano analizando las multifacéticas maneras en que se llega a manifestar. Mi intención en esta propuesta es presentar una lectura de la *Respuesta-Carta Atenagórica*, a pesar de reducir su magnanidad, como tratado amoroso, ejemplificando con la lírica de tres loas y un sainete en qué medida Juana Inés de la Cruz normaliza las finezas del amor sea cual fuere su manifestación. La *Carta Atenagórica* ha sido acertadamente interpretada por Octavio Paz como un complot entre Manuel Fernández de Santa Cruz y Juana Inés, quien se propuso abochornar con su ingenio y agudeza la misoginia de Francisco Aguiar y Seijas. La pregunta difícil de contestar es que si ellos eran cómplices en este ataque, ¿por qué Santa Cruz se disgustó y la criticó como Sor Filotea? ¿Era su obligación como sacerdote reprimir sus ideas filosóficas mundanas, traicionando el pacto entre ellos como lo sugiere Paz, o fue la *Carta* escrita bajo otras pretensiones? He leído varias veces esta *Carta*,

comprendiendo que sin el apoyo de la virreina y virrey, las repercusiones que le supuso publicarla llegaron a sofocar su superioridad intelectual y emotiva. Interpreto que es para Juana Inés su respuesta, su propia respuesta a fin de llegar a un acuerdo y más profundo entendimiento del amor: el amor instantáneo, físico y espiritual que sintió por la virreina doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, XI Condesa de Paredes de Nava y Marquesa de la Laguna.

Mucho antes de verla, nos dice Rosario Ramos, presintió en su *Neptuno alegórico*, el impacto que tendría en ella: “la que en un gesto complementario de los augurios de las palabras que en la casuística hermética se consideraba portadora de hechizos... Fue ella la mujer vista y tocada”⁴. Desde el momento en que Juana Inés la conoció, se apasionó por ella, afirmándolo en varios versos: “...luego, que te vi, te amé” (*OC*, p. 131); “pues desde el dichoso día / que vuestra alteza vi / tan del todo me rendí, / que no quedó acción mía” (p. 108); “el alma te di... es gloria tan sin par / la que de adorarte siento” (p. 132).

Como nos dice Nina Scott, “La virreina no tarda en convertirse en el centro indisputable del firmamento de Sor Juana”⁵. Juan León Mera en *Obras selectas de la célebre monja de México, sor Juana Inés de la Cruz* dijo en su introducción que la lírica dedicada a la marquesa doña María Luisa era “tan apasionada, tan fogosa, *tan sáfica* por el espíritu que la animaba...”⁶. En *Las trampas de la fe*, Octavio Paz llega a la conclusión de que esta pasión y dedicación no pudo ser física porque los sentimientos que sentía hacia la virreina simplemente “se habían convertido en aberraciones”⁷. A Paz le resulta imposible imaginarse que pudo existir un apasionamiento y correspondencia corporal entre ellas, resumiendo que indudablemente la relación amorosa, si es que la hubo era de “base puramente espiritual”. Sin duda alguna que las lecturas de algunas piezas y poemas a la virreina no dejará de sorprender, pero Alicia Jurado nos afirma que las palabras no tenían el significado que hoy le damos y que por eso debemos tener en cuenta “cuando nos choca el lenguaje amatorio con que se dirige a la virreina, más propio de enamorado que de una amiga”⁸.

La perplejidad que sentimos está en reconocer que Juana Inés amó apasionadamente a esta mujer porque vamos, de alguna manera, a minimizar su grandeza y a oscurecer su gloria. Emilie Bergmann nos asegura que “...Paz se ve obligado a destruir: la anormalidad psicológica que puede interpretarse como lesbianismo en una figura icónica de la cultura hispánica, en contexto en que el homoeroticismo femenino ha sido casi inconcebible”⁹. Paz quería proteger la fama de Juana Inés a pesar de las claras evidencias que pudo encontrar en sus propias palabras:

y si mi *entendimiento* desdichado
tan incapaz de conocerse fuera,
de tan grosero error aun no pudiera
hallar disculpa en todo lo ignorado...

(p. 152).

La lírica y la prosa de Juana Inés reflejan tanto diversidad temática como apasionamiento. Las observaciones que me inspiran la lectura de la obra de Juana Inés se representan como un intrincado complejo que responden a mi propio deseo de indagar la apasionada, *fogosa* y amartelada relación entre estas insólitas mujeres del siglo XVII y de qué manera Juana Inés interpreta el amor entre ellas. De que ellas se amaron no queda duda alguna puesto que el nombre de su adorada Lysis o referencias a ella aparecen infinidad de veces en su obra. De igual y repetidas maneras aparece el concepto del amor: La que ama debe tener ciertos requisitos que demuestren su amor.

Para aproximarse al estudio de estos requisitos veremos, pues, cómo por medio de un sainete, dos loas y la *Carta Atenagórica*, Juana Inés relacionó esta entidad. Después de la primera jornada en la comedia *Los empeños de una casa*, siguiendo “Letra por Bellísimo Narciso...” una dedicatoria a María Luisa, su “Lysis divina”, aparece el *Sainete Primero de Palacio* donde se nos muestra las finezas de la amante. Esta pieza aquí analizada, abre con el llamamiento del Alcalde del terrero de palacio que quiere premiar la entidad que más “despreciada” sea en la corte. Salen El Amor, El Obsequio, El Respeto, La Fineza y La Esperanza. La propia Fineza afirma que ella debe ser premiada pues es rechazada a pesar de exhibir las siguientes finezas:

...en lo fino, lo atento,
en lo humilde, en lo obsequioso,
en el cuidado, el desvelo,
y en amar por sólo ama...
(OC, p. 655).

En su *Carta* nos pregunta: “¿Es fineza acaso tener amor? No, por cierto, sino las demostraciones del amor: ésas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza” (OC, p. 818). Es de la amante de quien depende la intensidad del amor. Por lo tanto, aunque sea rechazada, La Fineza tienen como fin lógico una sutil manifestación sin esperar recompensas. El Alcalde reitera que el verdadero amante:

ha de tener de lo amado
tan soberano concepto,
que ha de pensar que no alcanza
su amor al merecimiento
de la beldad a quien sirve;
y aunque la ame con extremo,
ha de pensar siempre que es
su amor, menor que el objeto,
y confesar que no paga
con todos los rendimientos;
que lo fino del amor

está en no mostrarse...

(OC, p. 655).

Así pues, estas dedicatorias y estos versos que le adjudica a su “Divina Lysis” deben ser entendidas como verdaderas muestras de su amor. No basta con decir te amo, hay que mostrarlo, y ese es el verdadero amor.

A todas las entidades se les niega el premio puesto que han venido pidiéndolo y a quien le corresponde de verdad es al Desdén porque como dice el Alcalde: “En las Damas / aún los desdenes, / aunque tal vez se alcanzan, / no se merecen” (p. 656). En la *Carta*, propone que: “...nosotros necesitamos de correspondencias porque traen utilidades, y, por tanto, fuera fineza y muy grande el renunciarlas” (pp. 821-822). Queremos correspondencia, pero es mayor amor resistirnos a ella y no aceptarla.

En la siguiente pieza, titulada: *Loa en las huertas donde fue a divertirse la Excelentísima Señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna*, Juana Inés alaba la belleza de María Luisa haciendo uso de figuras mitológicas, primero exponiendo un conflicto entre las dos diosas romanas: Pomona (diosa de la Fruta, esposa de Vertumno) y Flora (diosa de las flores y la primavera)¹⁰ que luchan por el trono principal de las flores. La loa comienza cuando la Música anuncia que llega la “Reina de las luces” que ha decidido cambiar su trono de estrellas por uno de flores. Céfiro sale creyendo que naturalmente están anunciando la llegada de la “sin par belleza de Flora” (p. 587) y Vertumno sale igualmente pensando que nadie más se aclama que la beldad y esplendor de Pomona. Ambos se equivocan. Vertumno reconoce que si la música y las flores aclaman a Flora, él debe mostrar su fineza ayudando en la aclamación. Céfiro afirma que si las flores lisonjean la belleza de Pomona, que él al igual viene a aplaudirlas. Llegan ambas diosas a los ruegos y solicitudes y se encuentran la una a la otra y naturalmente se enojan de que haya dos candidatas para un único trono. Las dos exigen venganza pues sólo existir puede una Reina de las luces, de la fragancia, el color y la hermosura. Los hombres no quieren vengarse en las diosas y por lo tanto empiezan entre ellos un duelo. Sale una Ninfa deteniéndolos y explicando que el propio dios Apolo le ha dicho que pronto llegaría “el más digno soberano Dueño” (p. 593) de todos los campos y que ella ya ha visto el “resplandor más bello / salir, que eran dos soles, / de quien el mismo Sol aun no es reflejo” (*id.*) nombrando a la excelsa María Luisa. Ambas diosas acceden gustosa a que la condesa reine sobre ellas porque “al ver su beldad, / no puede haber libertad, / porque todas las cautiva” (p. 594). La Ninfa se disculpa ante María Luisa explicándole que no le entregó este festejo antes no por falta de amor “sino hazaña del respeto” (*id.*) aclamándola la Pomona más bella y la Flora más hermosa y deseándole que “tenga hermosura de rosa, / pero duración de Estrella!” (*id.*). Para Juana Inés servir, elogiar y alabar todos los encantos y bellezas de María Luisa eran la más adecuada fineza a fin de mostrarle cuánto la amaba: ella la humilde, María Luisa lo supremo.

Bergmann, en “Ficciones de Sor Juana: Poética y biografía” nos dice: “Hace falta estudiar las representaciones de la «singularidad» de la monja: la percibida necesidad de interpretar esta «singularidad», este «misterio» surge de una preocupación por lo

femenino y las normas y representaciones culturales a través de los siglos” (p. 171). “Sor Juana ofrece una clave sobre el riesgo que es necesario correr ante situaciones límite y clausuradas; sobre la posibilidad de nuevas alternativas, nuevos mundos sobre la apertura de la búsqueda” (p. 176). Ludwig Wittgenstein afirmó que “nada se pierde... Por el contrario, aquello de lo que no se puede hablar está indeciblemente contenido en lo que se dice”¹¹. El afán de no nombrar directa y claramente la pasión emotiva y física de Juana Inés sorprende. Su lírica y su prosa conmueven, apasionan e incitan.

La última pieza aquí en cuestión es la titulada: *Loa que precedió a la comedia que le sigue (Los empeños de una casa)*. De nuevo es la Música la que llama en un pregón a fin de averiguar “cuál es / de las dichas la mayor” (OC, p. 627). Entre todos los que, dignos se consideran, se presentan el Mérito, la Fortuna, el Acaso y la Diligencia. Después de que cada uno justifique por qué en sí son la Dicha Mayor, entra la Dicha propia como árbitro y explica que Fortuna regala ciegamente y que ella no se dignará a recibir tales dádivas. Sobre el Mérito afirma que de él se pueden recibir “sagradas caricias” pero que esas jamás serán “merecidas”, que la verdadera dicha es la venida de la “Excelsa María” y que ni Diligencia, Acaso, Mérito ni Fortuna podrán conseguir ni atribuirse “Tan Sagrada Dicha” (p. 634). Todos los competidores llegan al acuerdo de que es la venida de la condesa María Luisa la mayor y deseada Dicha porque sólo ella es la “diosa de la Europa, / deidad de las Indias” (*id.*), concluyendo esta alabanza con un estribillo donde se reitera que: “fue la dicha de su entrada, / la entrada de nuestra Dicha!” (p. 636). Claramente, esto nos muestra que sólo el verla, ni recompensas de afecto, le produce tal alegría porque es este hecho el único que la hace gozar. “Quizás por el hecho mismo de ser concebido como pura ficción, el teatro le pareció... un medio indirecto y encubierto de volcar sus propios sentimientos”¹². No es que Juana Inés tuviera que esconderse, pero su poesía es directa hacia María Luisa y el teatro era más público; como así lo sugiere Anita Arroyo: “El teatro, por su forma impersonal... se presta a mostrarse mejor sin riesgo de comprometerse... puede exhibirse en forma indirecta en boca de cualquiera de los personajes que hace hablar en sus [piezas más chicas]” (*id.*)

Para finalizar, reiteramos que en su obra claramente se palpan alabanzas y coqueteos que animan y apoyan un juego de intimidación traspasando la barrera que las separaba. Entiendo, de manera primaria, que algunas de sus piezas laudatorias a la virreina, son expresiones de las más apasionadas que he leído. En su *Carta* nos afirma que: “...privarse del uso de los sentidos, es sólo abstenerse de las delicias del amor, que es tormento negativo... No ver lo que da gusto es dolor; pero mayor dolor es ver lo que da disgusto. Y es menos dolor privarse del logro del amor, que sufrir agravios del amor y del respeto” (OC, p. 817). Leo su *Carta* como uno de los primeros documentos dirigido a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga sobre la transformación y resignación que las separa, afirmándole que el amor entre ellas es de la mayor categoría posible. Juana Inés inmortalizó a María Luisa Manrique de Lara y ésta le correspondió igualmente, publicando apenas llegar la obra de su amada. En última instancia, estas fueron las finezas más prestigiosas que pudieron hacerse. Por lo tanto, el amor entre ellas fue sacrificado, amor satisfecho y al mismo tiempo insatisfecho, amor dichoso y amor

platónico. La grandeza de Juana Inés consiste en hacernos conocer su realidad, que para muchas está muy cerca de la que vivimos, recreándonos en la auténtica pasión vivida por ella.

-
1. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, Porrúa, México, 1997, p. 163. Las cursivas son mías. De acuerdo con Sor Juana "...el entendimiento... [es] potencia libre" (*OC*, p. 812). El *Diccionario de Autoridades* (Gredos, Madrid, 1990) define potencia como "posibilidad, facultad para ejecutar algo o como las tres facultades del alma: conocer, querer y acordarse".
 2. "Voces, ecos y caricias en las *loas de Sor Juana*", en *Los Empeños. Ensayos en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1995, p.167.
 3. Citado por A. Arroyo, *Razón y pasión de Sor Juana*, Porrúa, México, 1992, p. 109.
 4. "El silencio de tus manos y el sonido de tu pluma: La socavación del lesbianismo lúdico en el Siglo de Oro", en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain*, University Press of the South, 2000, p. 374.
 5. "«Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento»: Los poemas de Sor Juana a la condesa de Paredes", en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. S. Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, p. 162.
 6. *Biografía de Sor Juana Inés de la Cruz. Obras selectas de la célebre monja de México, sor Juana Inés de la Cruz*, Quito, 1873.
 7. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1998, p. 285.
 8. "Sor Juana Inés de la Cruz", *Academia Argentina de Letras*, 60 (1995), p. 138.
 9. "Ficciones de Sor Juana: Poética y biografía", en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando*, ed. S. Poot Herrera, p. 173.
 10. Ovidio (*Las metamorfosis*, Juventud, Barcelona, 1991) escribe que cuando Céfiro persiguió a Cloris, ésta se convirtió en Flora cuyo aliento se esparció por el campo en forma de flores.
 11. *The Mind*, ed. D. Robinson, Oxford University Press, New York, 1998. p. 73.
 12. Anita Arroyo, *op. cit.*, p. 109.

“YOQUI IN TLAHUÉPOCH MEDEA”, O EL NÁHUATL EN LA OBRA DE SOR JUANA

Salvador Díaz Cíntora

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

GENTILMENTE INVITADO POR EL INSTITUTO DE CULTURA DE BAJA CALIFORNIA A DECIR ALGO EN ESTE FORO SOBRE LA ADMIRABLE MONJA JERÓNIMA, NO QUIERO SIMPLEMENTE REPETIR CON PALABRAS ALGO DIFERENTES LO QUE ESCRIBÍ EN EL ARTÍCULO PUBLICADO EL PASADO MES DE OCTUBRE, Y QUE SUPONGO YA DEL CONOCIMIENTO DE MÁS DE ALGUNO DE MIS OYENTES DE HOY; A OTRA COSA, PUES. PERMÍTASEME SÓLO TOMAR COMO PUNTO DE ARRANQUE UN VERSO ALLÍ CITADO, EL QUE ME SIRVE AHORA COMO TÍTULO PARA EL PAPELILLO A QUE VOY A DAR LECTURA. DEL VERSO QUE DIGO PUEDEN DESPRENDERSE CONCLUSIONES IMPORTANTES CON RESPECTO AL MANEJO DE LA LENGUA MEXICANA POR LA ILUSTRE MONJA, Y ÉSTAS NOS LLEVARÁN A SU VEZ A OTRAS CONSIDERACIONES ATAÑEDERAS NO SÓLO A SU PERSONA, SINO DE CARÁCTER MÁS GENERAL SOBRE LOS TIEMPOS QUE LE TOCÓ VIVIR Y EN EL QUE MALVIVIMOS NOSOTROS.

“Como la bruja Medea”, dice el verso; la primera palabra, *como*, la encontramos aquí bajo la forma *yoqui*, evidentemente anómala y nada clásica, pues lo normal es *yuhqui*, con *u* seguida de *hache*. Un viejo estudioso de Sor Juana, Luis Leal, comentando el uso indebido de la *o* en el lugar de la *u* en el español del indio del tocotín en honor de San Pedro Nolasco, en formas como *estoviera*, *morió*, daba hace años (*Ábside*, XVIII, 1, 1954, p. 61) como motivo “el hecho de ser la *u*, entre los aztecas, sonido propio del habla de las mujeres”. Vemos aquí justo lo contrario: nuestra niña de Amecameca, donde todos o los más dicen *u*, nos pone *o*. La razón parece obvia; no hay tal sonido propio de las mujeres en la lengua mexicana; se trata simplemente de un recurso para hacer reír, como lo vemos en Góngora, en la letrilla navideña de 1615, donde un morisco dice “madora” por *madura* y aun “chotón” por *chitón*; sería inútil, desde luego, buscar razones en la lengua árabe, pues no las hay, para estas torpes sustituciones. Quevedo prefiere que su morisco cambie la *u* por *a*, y diga “macho” en vez de *mucho*, sin fundamento tampoco en sustrato lingüístico alguno; todo ello, en cualquier caso, de parecida (mucho o poca) comicidad.

Vamos con el otro sustantivo náhuatl, *tlahuéepoch*, ‘bruja’ o ‘brujo’, lo primero que se nota, si atendemos a su significado, es la acertada selección de la palabra, aplicada a Medea; podría haber dicho, por ejemplo, *nahualli*, pero no lo hizo: lo apropiado es *tlahuéepoch*. La voz, para Rémi Siméon, simplemente es *bruja*. Nuestra pequeña autora sabe más, para el caso, que el insigne lexicógrafo; en modernas obras especializadas encontramos precisiones que aclaran más el texto de la loa; la *tlahuéepoch*, según ahí se nos informa, “es generalmente una mujer, que se dice tiene el don de transformarse en un animal volador al que se identifica como una bola de fuego”¹. Ahora bien, Medea, después de matar a sus hijos, “volaba a Atenas en un carro tirado por caballos alados,

regalo del Sol, su abuelo”². El animal volador, pues, y la bola de fuego, lo mismo en el dato antropológico mexicano que en el dato mitológico griego; no creo que pueda darse mayor exactitud en eso de escoger las palabras, cualidad innata, instintiva diríase, en todo buen escritor, y que este solo verso muestra más que suficientemente hasta qué punto la poseía nuestra niña.

Vengamos a la forma de la palabra en lengua mexicana. Tenemos en Puebla *tlahuepoche*, en otros lugares *tlahuelpuchi*, en Rémi Siméon *tlahuipuchin*, Sigüenza y Góngora escribía *tlahuipochtli*³ y, en fin, en nuestra loa, la forma apocopada *tlahuépoch*; es decir, en este último caso, la palabra aparece, si se le compara con las otras formas, claramente recortada en su terminación.

El no tomar en cuenta este fenómeno de la apócope, frecuente en la antigua lengua, ha llevado alguna vez a conclusiones inexactas y juicios apresurados. Carlos de Sigüenza y Góngora, tras criticar la forma desfigurada en que el padre Acosta y otros historiadores, “por ignorar la lengua mexicana”, nos daban el nombre de Huitzilopochtli, concluía: “peor que todos, Bernal Díaz del Castillo en la *Historia de la conquista de México* (sic), lo nombra Huichilobos” (I. c.).

¿Por qué “peor que todos” el pobre Bernal? Si el padre Acosta⁴ y el mismo Sigüenza, por ejemplo (p. 292), nos dan el nombre del primer señor azteca, que comúnmente se dice Acamapichtli, como Acamápich, ¿cómo no pensó don Carlos que así como éste pierde su terminación *tli*, pudo pasar lo mismo con el nombre de dios, y haberse dado, en determinado momento y lugar, una forma apocopada, *Huitzilópoch*, que estaría detrás de la supuesta deformación de Bernal?

Puede, por fortuna, demostrarse que fue eso precisamente lo que ocurrió, y que aun la sustitución de *pe* por *be* en Bernal encuentra respaldo en las más venerables fuentes nahuas de nuestra historia antigua. En los códices matritenses, en efecto⁵, encontramos, como primera palabra del himno a aquel dios, la forma Huitzilopuchi, donde vemos que ha desaparecido el grupo consonántico *tl*, pero en el *Códice Florentino* (f. 137r.), ya se pierde también la *i* final, y la *pe* se cambia en *be*, de modo que ahí tenemos *Huitzilóbuch*. Si tomamos en cuenta, por otra parte, que en el mismo mexicano clásico se daba ocasionalmente el reemplazo de *tz* por *ch*⁶, tendremos ya **Huichilóbuch*, con una *u* en la última sílaba, por cierto, que de ser válido lo que decía Luis Leal sobre esta letra, nos llevaría a hablar de *las* y no de los informantes de Sahagún, a lo largo del todo el proceso de elaboración de su obra.

Bernal restituye ahí la *o*, que es lo más usado, y sólo cambia la *ch* final, por no consentirla el español en esa posición, por una *ese*. A partir, pues, de una forma correcta, según las mejores fuentes, en mexicano clásico, Bernal ha mudado unaf sola letra. El que Sigüenza lo llame por ello “peor que todos” es el típico desahogo criollo, con razón o sin ella, contra el español peninsular; simplemente, el sabio profesor de matemáticas, si no ignoraba, al menos no conocía tan a fondo la lengua mexicana; la forma *Huichilobos* es pues, casi tal cual, una forma viva en tiempo de la conquista, que Bernal oyó en labios de los indios y que estos mismos indios escribieron, ya en posesión del alfabeto, en los códices.

Lejos nos ha llevado, en verdad, esta apócope en la palabra *tlahuépo*ch de nuestra loa; vamos de regreso. Obviamente entre los españoles había de todo, quienes desfiguraban las voces indígenas y quienes ciertamente no lo hacían, caso clarísimo de esto último lo tenemos en el gran novelista Mateo Alemán, una de las glorias del Siglo de Oro; en su obra *Sucesos de don fray García Guerra*, impresa en México en 1613, observamos en ciertos topónimos un apego a la forma original indígena que ya era raro en su tiempo; llama *Atlacuihuayan* a lo que ahora se dice Tacubaya, *Tlacupa* a Tacuba, *Tehuilo*yocan a Teoloyuca (ff. 4v., 14v., 2v., resp.). ¿De dónde ese purismo indígena en el famoso autor sevillano?

Dos años antes, en 1611, había publicado Pedro de Arenas su *Vocabulario manual de las lenguas castellana y mexicana*, y considero muy probable que los dos hombres estuvieron en contacto. De Mateo Alemán, como último dato conocido de su biografía, nos dice José Toribio Medina⁷, que “en 1615 se hallaba residiendo en el pueblo de Chalco”. De Pedro de Arenas hasta hace poco no sabíamos prácticamente nada. Hoy, gracias a documentos hallados recientemente por Augusto Vallejo, podemos decir, por ejemplo, que desde 1604 se le había hecho merced de dos caballerías en Coatepec, cerca de Iztapaluca, en la provincia de Chalco. Ambos autores convivieron, pues, en la misma región.

La más reciente editora del Vocabulario, Ascensión Hernández de León Portilla (1982), nos hablaba de dos capítulos que le llamaban la atención, “sobre la compra o venta del caballo” (pp. xli, xlvii, sq.), tema que, con los nuevos datos que tenemos ahora, parece natural que interesara a un hacendado, como lo era Pedro de Arenas.

Observaba asimismo la doctora Hernández: “son varios también los capítulos que versan sobre cómo comprar o vender mercaderías... Me inclino a pensar que el oficio de Arenas estaba muy ligado al comercio” (p. xxv), y hablaba de frases dignas de un buen comerciante... “diestro en el arte del regateo” (p. xli). Nada más acertado; en la primera mención, en efecto, que tenemos de Pedro de Arenas, en 1591, se le da licencia para que por cuatro meses pueda tener una mesa con mercaderías en los tianguis y plazas públicas de la ciudad de México.

De acuerdo con los documentos hallados por Vallejo, podemos decir que Pedro de Arenas habrá nacido alrededor de 1570 y que vivió unos 77 años. Lo que más nos interesa aquí es que Arenas era, como quien dice, vecino del abuelo de Sor Juana, el cual era tratante de ganado mayor. En 1642 recibe en arrendamiento de los dominicos el pago de Texoxotlacan, cerca de Amecameca, y en 1647 una esclava suya, María de la Cruz, se casa con Francisco de la Cruz, esclavo de Pedro Ramírez. Bien podría ser esta María la negra a la que regaña la niña de nuestra loa. Para el año siguiente, 1648, María de Arenas, natural del pueblo de Amecameca, hija de Pedro, se casa con Francisco de Coria Téllez. La boda se celebra en casa de Isabel Ruiz, madre de la novia, no ya en la de Pedro, evidentemente muerto para entonces. Si queremos ser más precisos, diremos que su muerte ocurre entre el 17 de enero de 1647 y el 23 de febrero de 1648; fechas de las bodas de la esclava y de la hija, respectivamente, es decir que ciertamente muere unos meses antes del nacimiento de Sor Juana.

El náhuatl de Pedro de Arenas, nos dice muy atinadamente doña Ascensión, es “bastante bien cuidado... considerablemente apegado al modo de expresión característico del llamado náhuatl clásico” (p. lxxx). Dudo mucho que pueda con justicia decirse lo mismo del náhuatl de Sor Juana. Las alabanzas que no se han escatimado a su muy exigua producción en esta lengua, ciertamente no resisten el análisis. Ello se debe, sin duda, a que ella usaba el náhuatl que hablaban los indios en su tiempo, y que ya no era el clásico.

A veces se le hacen correcciones que en vez de resolver un problema lo empeoran; es claro que *totlazo Zuapilli*, ‘amada Señora nuestra’, en el villancico a la Asunción, verso 2, no es buen náhuatl, pero llega a corregirlo Baudot⁸ *para que diga totlazo Cihuapilli*, y ya no tenemos un hexasílabo, que es el metro de la composición, sino un heptasílabo, cosa inaceptable, pues obviamente Sor Juana, antes que nada, sabía medir sus versos, y quien no tiene buen oído para ellos es mejor que no se meta en dibujos, y lo más chistoso del caso es que, hecha la corrección que restituye a *cihuapilli* su forma clásica, el náhuatl sigue siendo malo; resumiendo, teníamos un buen verso en mal náhuatl; ya corregido por Baudot, además del mal náhuatl, tenemos mal verso.

El náhuatl es malo, decía, porque *cihuapilli*, o *zuapilli* para el caso, al componerse con un posesivo (*to*, ‘nuestro’), pierde su terminación; entonces, la forma gramaticalmente correcta, y clásica, es *totlazocihuápil*; esto puede verse en cualquier gramática (v. g., Olmos, p. 30; Carochi, p. 485). La misma falta encontramos en el verso 14: *motlazopiltzintli*, ‘tu amado Hijo’, que tendría que ser *motlazopiltzin*, perdida la terminación, como en el otro caso.

Es evidente que a veces se habla de buen náhuatl de Sor Juana sin siquiera entender bien sus palabras; en el verso 9 del mismo poema, encontramos la expresión *in moayolque mochtin*. Garibay traducía “todos tus devotos”, pero yo no veo ahí nada que se refiera a devoción; lo que dice Garibay sería en mexicano, salvo mejor parecer, *in motlateomaticahuan mochtin*; difícilillo de meter en versos cortos. Baudot traduce “todos los que por ti viven”. Eso, una vez más, sería *in mochtin mopal reminime*, métalo quien pueda en seis sílabas, además de que, desde luego, Nuestra Señora no es precisamente *Ipalnemoani*.

¿Qué es, pues, *moayolque*? Sencillamente, “tus parientes”, en el sentido de que la Virgen, según la doctrina de la Iglesia, es nuestra madre. En una forma menos popular, sin contracción ni elisión, sería *mohuanyolque*. Observamos que se ha perdido una *ene* antes de la *ye*, fenómeno perfectamente normal, ya reglamentado por Olmos (p. 201); el no tenerlo en cuenta ni Garibay ni Baudot los hace traducir aquí como traducen. La palabrita vuelve a aparecer en el verso 26: *in moayolcatintin*; para Garibay sigue siendo “tus devotos”, para Baudot, ahora, “tus débiles criaturas”; lo de *débiles* se lo saca, obviamente, de la manga; no hay nada en el texto que lo respalde.

Como nada respalda su apreciación del tocotín a San Pedro Nolasco como “atrevido y hasta subversivo” porque el indio presume de haberle dado un garrotazo a un alguacil; el contexto de todo punto burlesco impide tomar en serio las bravatas y cuentos del indio, que podría, dice, matar de un mojicón a cuatrocientos moros, cuando en la épica popular

española, con la exageración por lo general aneja al género, lo más que llegamos a oír son cosas como

¡Ay Dios, qué buen caballero
fue don Rodrigo de Lara,
que mató cinco mil moros
con trescientos que llevaba!⁹.

Le tocaron, pues, según este romance, a cada caballero español unos diecisiete moros, cantidad ridícula para los cuatrocientos que podría despacharse el indio. No habría peligro, en verdad, de que estas cosas se las tomara en serio absolutamente nadie. El único paralelo posible que recuerdo, igualmente ridículo, aunque en un escabroso contexto muy otro que el épico, es el del poema 37 de Catulo, que desde luego no es lectura como para monjas, y en las letras sacras, desde luego, los mil filisteos muertos por Sansón con la famosa quijada de burro (Jud., 15, 15). El indio y sus bravatas son simplemente un objeto de risa, él es un embustero chistoso al que hay que perdonarle, inclusive, el mencionar el nombre de Dios al introducir la barbaridad aquella de los cuatrocientos moros. Sólo falta que a alguien se le ocurra que por esta mención del nombre divino para respaldar tan cómico absurdo entró monamente al quite la Inquisición y le prohibió a la monja volver a escribir en lengua mexicana.

La razón de que no lo haya hecho no me parece que tenga mucho misterio. Baudot nos dice: “Lo que de buenas a primeras podemos notar es la excelsa calidad del idioma”, y cita en su apoyo a Garibay, pero hemos visto que desgraciadamente no es así. Dejemos para otro lugar esas excelsitudes que ya tienen muletas y volvamos al náhuatl de Sor Juana.

El humanista toledano Francisco Cervantes Salazar, primer cronista de la ciudad de México, escribía refiriéndose a los idiomas indígenas: “*la mexicana parece mejor a las mujeres que otra lengua ninguna, y así la hablan españolas con tanta gracia que hacen ventaja a los indios*” (*Crónica*, p. 33). Mujer como éstas habrá sido en su momento Sor Juana, pero los tiempos habían cambiado, y si aquellas españolas hablaban mexicano clásico, el de nuestra monja no puede, dígame lo que se quiera, levantarse a tal nivel; no pasa del de una aceptable corrección, y aun a veces desciende de éste; no es el modo de decir, es el ingenio que pone en las cosas que dice lo que salva sus pocos versos en esta lengua.

Juicios tan elogiosos como los de Garibay y Baudot no necesaria, ni siquiera muy probablemente fueron compartidos por algunos de sus contemporáneos, más exigentes que los nuestros. Y los más profundos conocedores del uso correcto del náhuatl eran desde luego gente de Iglesia. Carochi había publicado la norma permanente al respecto tres años antes de que naciera nuestra monja; a él se atenían los buenos predicadores y los padres maestros en los conventos. Es casi seguro que de por ahí vino alguna fraterna para la poetisa; amén de las incorrecciones gramaticales, había ciertas cosillas que para ellos no pasaban, no podían pasar. Mucho nos han dicho los nahuatlato del reverencial;

pues bien, en los dos poemitas impresos se habla a veces de Dios sin reverencial, lo que sin duda a más de un predicador le habrá parecido precisamente una irreverencia; en el verso 17 del villancico a la Asunción, *amo quinequi, no quiere*, en vez del reverencial *quimonequiltía*, y en el de San Pedro Nolasco, versos 4 y 21, *quimati, sabe*, donde esperaríamos también el reverencial *quimomachiltía*. De varias partes, pues sobraba entonces quien hilara delgado en estas cosas, pueden haber llegado a nuestra monja observaciones de este tipo, y ella prefirió olvidarse de la lengua mexicana, como más hecha que estaba a elogios que a críticas.

¿A qué lamentarlo? Así sucedieron las cosas y no hay más que decir, sino que Sor Juana es para nosotros como una imagen de nuestra lengua, de la lengua española hablada en estas tierras, con su poquito de indio en el pasado, aquel pasado de maitines solemnes de tres nocturnos, a los que ya nunca repican las campanas de nuestras iglesias. En años recientes, en Colombia, en la telenovela *Las Juanas*, se la invocaba junto a Santa Paula y *Santa Eustoquio bendita*, alumnas de su celeste patrono, San Jerónimo. Así la queremos, como símbolo ya no restringido a la mexicanidad, en ella a veces un tanto borrosa, sino ampliado a la hispanidad, su hispanidad y aun su latinidad, de las que no nos cabe la menor duda. Que frente al gran rival del otro lado, frente al inglés en su modalidad yanqui, sea Tijuana, y en medida semejante cada una de las demás ciudades fronterizas, un baluarte de la hispanidad, cuyo hermoso símbolo seguirá siendo para nosotros Sor Juana, esa mujer, si se me permite calcar a León Felipe, *con el Verbo divino encamado en el pecho*.

-
1. Soledad Mata, *apud* Carlos Zolla (coord.), *Diccionario enciclopédico de la medicina tradicional mexicana*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1994.
 2. Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris, 1963.
 3. *Teatro de virtudes políticas*, p. 285.
 4. *Historia natural y moral de las Indias*, FCE, México, 1962, pp. 311, 334.
 5. *Primeros memoriales*, f. 273 v.
 6. Cf. Bierhorst, *A Nahuatl-English dictionary and concordance to the Cantares mexicanos*, Stanford, 1985, p. 699.
 7. *La Imprenta en México*, t. 2, p. 43.
 8. *La trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz*, El Colegio de México, México, 1992.
 9. *Romancero español*, Aguilar, Madrid, 1968, p. 334.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: UN PERFECTO SACRIFICIO AL ESPÍRITU DE UNA ÉPOCA... Y DE UNA *ALTERA EGO*

Linda Egan

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

AL REZAR EL PRIMER *OFRECIMIENTO PARA* “EL DÍA DE LOS DOLORES DE.. LA VIRGEN MARÍA”, LAS MONJAS HERMANAS DE SOR JUANA DEBEN TENER EN MENTE EL MOMENTO CUANDO LA MADRE DE CRISTO,

...después de llegar fatigada y llorosa, vio quitar por aquellos verdugos inhumanos la Cruz, al Señor... y arrancarle... las vestiduras, llevando en ellas los pedazos doloridos de sus despedazadas carnes, volviendo a quedar desnudo aquel cuerpo virginal, a vista de aquella multitud¹ (*OC*, t. 4, p. 507).

Este retrato cruento de la muerte didáctica de Cristo figura entre un notable número de gráficas representaciones del sacrificio en todos los géneros de escritos que produjo Sor Juana. Si en el primero de sus quince *Ofrecimientos* el cuerpo roto del Hijo choca la sensibilidad, con el duodécimo debemos compadecer a la Madre Dolorosa como co-víctima del mismo sacrificio. Sor Juana pregunta a la Virgen si “¿Tan pocos han sido los puñales que han herido y penetrado vuestro corazón?” (*OC*, t. 4, p. 513) para que veamos en María a un Cristo femenino, meta que persigue a través de su obra².

Con su retrato del martirio de Santa Catarina, en un juego celebrado de villancicos, Sor Juana quiere que la veamos idéntica a la Madre y al Hijo. Para su evocación dramática del sacrificio de Catarina emplea un léxico que tradicionalmente alude tanto a aquélla como a éste. Catarina, “Rosa Alejandrina” (p. 165), es la “tierna Rosa” (p. 169), y es Estrella, Lilio y Luna (p. 177)³, la “Catarina heroica... [que] entrega [su] garganta / al filo” (p.167). Las “girantes cuchillas [de la Rueda de Catarina] / ...aseguran /... / a un solo corazón inmensas puntas” (p. 170). Y entonces Sor Juana nos informa que “fue de Cruz” la muerte de la prodigiosa, docta mujer, “pues la Rueda / hace, con dos diámetros opuestos, / de la Cruz la figura soberana” (p. 169).

En el cruce de esta trinidad de mártires intachables, Sor Juana se sitúa a sí misma, sabia virgen madre condenada al dolor del auto-renunciamento perpetuo, como la Catarina sacrificada, es Juana Inés “una Mujer [de quien] se convencen / todos los Sabios..., / para prueba de que el sexo / no es esencia en lo entendido” (p. 171); como la María sacrificada, es “centro y blanco de todos los dolores... Madre angustiadísima, sumergida y anegada en el mar inmenso de los tormentos” (p. 508); como el Cristo sacrificado, es objeto del “rabioso odio” (p. 453) de enemigos que pusieron una “corona... de espinas” sobre “la... cabeza... y aquel... cerebro [que] eran depósito de la sabiduría” (p. 455). Esa corona de dolor, dice, “es el premio de quien se señala” (p.

454). Esta última observación amarga la hace en su *Respuesta a Sor Filotea* en marzo de 1691.

Un mes antes, en la *Carta de Serafina de Cristo* –texto satírico que Elías Trabulse verosímilmente le adscribe a la monja⁴– la voz poética se dirige al seudónimo obispo de Puebla que había provocado un escándalo peligroso para la monja al publicar, en noviembre anterior, el tratado teológico de Sor Juana que él tituló *Carta Atenagórica* y que introdujo con una carta en la que exige el “sacrificio total” (p. 350) de su escritura secular. Se ha sugerido que la respuesta de Serafina se dirige también, aunque subrepticamente, al padre Núñez de Miranda, ex confesor de Sor Juana y uno de sus más tercos detractores. La identidad tanto de Núñez como de sí misma se oculta dentro de una serie de enigmas que parecieran darle un tono jocoso pero que encubren otro acto más de auto-sacrificio⁵. No fue ella, dice Sor Serafina, quien sacó a luz el análisis “atenagórico” de las mayores finezas de Cristo pero sí es ella quien lo saca al sol,

Al fuego así que ilumina
acrisolando finezas
de Christo en la Cruz se afina
Alma, a pesar de tibiezas
*que de Christo Seraphina*⁶.

La situación dolorosa en que se encuentra Sor Juana está expuesta al calor purificador de su rabia –el fuego que acrisola al iluminar– y de la verdad moral de Cristo –el sol que afina al alma mediante una muerte expiatoria. En un romance, Sor Juana ya había reconocido que, por haberse destacado en dos campos masculinos –las letras y la teología– se arriesgaba verdaderamente: “mi tintero es la hoguera donde tengo que quemarme” (*OC*, t. 1, p. 146), profetizó. La imagen instauro el espectro de un auto-de-fe no del todo metafórico: hará oficial su auto-inmolación en una serie de textos penitenciales que firma en 1694 al “derramar la sangre” (*OC*, t. 4, pp. 517-519). Como reo monjil cuya vida el celoso Núñez finalmente pudo convertir en holocausto ejemplar⁷. Juana Inés se caracteriza en estos votos de sangre como “la más indigna e ingrata criatura” –“la peor del mundo” (*OC*, p. 523) a quien no bastan ni “infinitos Infiernos para... [sus] innumerables crímenes y pecados” (p. 520).

Los dramáticos ejemplos del sacrificio que acabo de exponer participan plenamente en el culto al sufrimiento que forma parte de una teología del sacrificio predicada como dogma generalizado de la época contrarreformista del barroco⁸. La ética y la estética del dolor se darían con gran intensidad en la Nueva España, región donde gobierna la religiosidad “en todos los resquicios del espíritu de la época”⁹, territorio, además, donde todavía es fuerte la influencia del pueblo prehispánico y su obsesión con lo que David Carrasco caracteriza como “la estructurada cercanía de la muerte”¹⁰. Tal entorno sagrado-ritual explicaría en parte “esta obsesión de Sor Juana” con el sacrificio¹¹. Quiero señalar en este breve análisis su tendencia de ver actos de veneración, obediencia y amor

como estrategias “económicas” para conseguir un equilibrio justo entre su autonomía como ser pensante y la vida ritualizada que su condición de súbdita le imponía.

En su valioso libro (ya citado) sobre el sacrificio en Sor Juana, Jean-Michel Wissmer toca en lo religioso, autobiográfico, cortesano y literario. Wissmer se esfuerza por reducir la amplia variedad sacrificial a lo que él llama una “estética del dolor” y “un simulacro de sacrificio” (p. 170) por los que Sor Juana busca crear:

una nueva temática del sacrificio cuyos elementos dolorosos o sangrientos están totalmente omitidos, rechazados, proyectados en un mundo de puros juegos poéticos (p. 95).

Dice Wissmer que la monja proyecta una imagen sin efusión de sangre y sin violencia penitencial (p. 94). Admiro los muchos aciertos en el tratado de Wissmer, pero no coincido completamente con sus conclusiones.

Creo que la ambigüedad la complejidad irreducible del pensamiento de la poeta no puede ni debe ser “domesticado”, que permite entre otras posibilidades la extrema violencia –física y psíquica– de enunciados como los que he citado al principio de este estudio. ¿Podremos decir que los cuadros gráficos del sacrificio azteca que encontramos en las loas a *El divino Narciso* y *El cetro de José* ejemplifican el deseo por un mundo anti-penitencial? ¿Debemos esperar que la monja se horrorice, como lo hizo Ezequiel Chávez, ante su personaje Idolatría, quien le dice, razonada, a la Fe cristiana que, “aunque me ves postrada, / no es tanto que no te impida / el que demuelas las Aras / adonde los Sacrificios / son las Víctimas Humanas” (*OC*, t. 3, p. 193)? En absoluto.

Estas loas presentan –ya teatral, ya metafísicamente– un debate sofisticado sobre la diferencia entre forma y fondo en cuestiones teológicas. Si bien Sor Juana aboga por el tipo de sacrificio humano que se inscribe en el dogma cristológico, no por eso condena ni minimiza el carácter sangriento de las ceremonias indígenas. Comodín pagano, Sor Juana permite que sus personajes expliquen la teología autóctona a la corte colonizadora a la que estaban destinados los autos¹². Si las dos loas criollistas debían efectuar una “recuperación... teológica... [e] histórica de las culturas indígenas”¹³, Sor Juana da fin al mitote en la pieza que precede al *Divino Narciso* con una referencia irónica al Dios judeo-cristiano como el “Verdadero / Dios de las Semillas” (*OC*, t. 4, p. 21), precisamente para darle acomodo intelectual e ideológico a la noción de una autoridad sagrada y estatal, en Madrid, que no deja de exigirles ofrendas de sangre a sus vasallos.

Al considerar la sátira implícita en las loas, debemos tener también en cuenta que los votos penitenciales comunes durante la Contrarreforma católica, y que Sor Juana es obligada a firmar, son expresamente sacrificios de sangre. Como ha observado Frederick Luciani, si Sor Juana “was victimized by and even sacrificed to the power structures of seventeenth-century New Spain... she was also... a part of and voice for these structures”¹⁴.

La estructura religiosa es la que más obviamente se relaciona con el concepto del sacrificio y es de esperar que nuestra religiosa enclaustrada produjera una cantidad

notable de obras sacras. En este género se destaca la visión desgarrada que sostiene de su entorno y de sí misma: “La virtud y la costumbre / en el corazón pelean, / y el corazón agoniza / en tanto que lidian ellas” (OC, t. 1, p. 168), lamenta Sor Juana. Padece, dice, porque el Dios sacrificador que ella conoce “lo manda” (*id.*). Incluso en ocasión gozosa, como para la dedicación de un nuevo convento, la ambivalencia barroca funde alegría y pena: “traigamos sacrificios de deseos” a la “Dedicación festiva del Templo” (t. 2, p. 198), exhorta Sor Juana. Igual cuando canta a la Asunción de la Virgen, la hipérbole cortesana convierte su talento versificador en “ofrenda grosera” (t. 2, p. 60). En otro texto dedicado a la Virgen –la *Loa de la Concepción* y sus enredos metafísicos–, su personaje Culto –el ritual “nacido / de las piadosas entrañas / de la Devoción” (t. 3, p. 266)– exige a su madre aceptar la disciplina del personaje Escuela, y Devoción responde: “Obedezco, aunque forzada, / y sacrifico mi gusto / por víctima a vuestras aras” (p. 268). Al cambiar su ceguera por el raciocinio, la fe así intelectualizada fortalece al mismo tiempo la basa de la teología sorjuaniana y un argumento para hacer de la Concepción Inmaculada de María un elemento del dogma católico.

Si cabe, el imaginario sacrificial se intensifica en el campo secular cuando Sor Juana discurre en cuestiones de amor, filosofía u obediencia cortesana. El amante que sufre del amor no correspondido, “¿qué víctima sacrifica, / qué incienso en mis aras pone” para pagar el “precio de mis favores?” (OC, t. 1, pp. 19-20), pregunta la que no lo quiere; al virrey en su cumpleaños le ofrece “sacrificios de deseos, / de víctimas holocaustos” (p. 86); al padrino la poeta le ruega: “recibid este corto / obsequio de mi cariño, / sin presunciones de ofrenda / ni altivez de sacrificio, / pues en el ara inmortal / del afecto que os dedico, / arden mentales aromas / con inmateriales ritos” (p. 133); y en homenaje reverente a sus benefactores en la corte, afirma que, “pues no hay ofrenda tan altiva / que, para su Deidad, digna parezca, / en el sagrado culto de sus aras / el temor mismo el sacrificio sea” (p. 181).

Es notable la frecuencia con que la imaginación ritual de los antiguos habitantes de Tenochtitlan-México ha invadido la expresión cortesana de la monja criolla. Al reiterar su posición subalterna en la jerarquía novohispana, Sor Juana una y otra vez se postra ante un Dios de las Semillas figurativa, invocando visiones sangrientas de sacrificios de corazón y decapitación hechos a Huitzilopochtli. A la condesa de Galve le suplica que reciba de ella una perla “por ofrenda / de mi fineza amorosa, / pues para ser sacrificio / no en vano quiso ser hostia:/ mientras yo, para la prenda / de tu mano generosa, / como para mejor perla, / del corazón hago concha” (t. 1, p. 119). Imagen a la vez exquisita y política, es también el retrato ingenioso del corazón de Sor Juana sirviendo, cual estómago de Chac Mool, como receptáculo para la ofrenda. Sacerdotisa auto-sacrificial, la monja repetidamente se arranca el corazón para ofrendarlo a las autoridades que dictan si brilla o no el sol en su vida: al arzobispo al que pide el sacramento de la confirmación, jura “que a tan divinos favores, / con mi propia sangre escritos, / les doy, grabados en él, / el corazón por archivo” (p. 38); y en las Pascuas Floridas del Cristo ofrendado, Sor Juana reitera su vasallaje al compararse con cierto cordero y las aras donde “se corta / a aquél el cuello” (p. 90). Cordero ella en las aras del templo regido por verdugos llamados

Fernández de Santa Cruz y Núñez de Miranda, la retórica del dolor que describe “mi corazón deshecho” (p. 287) entre las manos de un amante imaginario también sirve de emblema para la pasión funesta de una monja que fue una “misplaced idea” una idea fuera de lugar de la que nos habla Roberto Schwartz¹⁵: víctima porque fue “otra” como lo eran las víctimas de los mexica, “strangers from beyond the city, or social outcasts from within”¹⁶.

La dinámica sacrificial mueve a Sor Juana entre posibilidades de sacrificar –de ser activa, de hacer ofrendas y así controlar su destino– o de ser sacrificada, hecha objeto pasivo del poder ajeno. Ser sacrificada implica un desequilibrio temible; sacrificar vuelve al universo hacia un balance deseable: como ha observado Wissmer, “el beneficio recibido supone un precio que pagar, una cuenta” lo que David Carrasco ve entre los aztecas como “debt payments” (p. 190). Tan insistente es el afán de Sor Juana para aquilatar valores que el enorme peso de su lenguaje sacrificial es equilibrado por otro lenguaje de igual peso semántico –el de la contabilidad, lengua que la monja maneja en su obra aun antes de desempeñar el cargo de contadora de su convento¹⁷. Si la escritura de la jerónima es marcada por una visión catastrófica, también lo es, obsesivamente, por el concepto de los libros saldados: la deuda liquidada, el equilibrio guardado, el balance hecho. En otros estudios, cumplidos y pendientes, Sara Poot y yo profundizamos en la poética de la contabilidad de Sor Juana. Ahora señalo brevemente que la mentalidad matemática de la monja cuadra perfectamente con los sacrificios –ofrendas o afrentas– que ella pesa.

Si en *El divino Narciso* Dios exige que Abraham mate a su hijo (OC, p. 39), “aquel monstruo / de la fe y de la obediencia” se dispone a rendir cuentas rindiéndose. Para saldar las cuentas, “Dios benigno, / en justa correspondencia, / la víctima le perdona / y el sacrificio le acepta” (p. 40): saldo perfecto¹⁸. Si en las *Letras de San Bernardo* el sacrificio previo de Cristo vale más que cualquier otro, entonces qué pueden deber los pobres humanos, pregunta Sor Juana, y contesta: “Debemos cuanto somos; / y pues que no podemos / pagar tanto, ofrezcamos / en recompensa el Beneficio mismo” (OC, t. 2, p. 198); para quedarse en paz con Dios, el ser humano debe negarse a aceptar la mayor fineza que se le ha hecho y quedarse sin beneficio divino (postulación teológica en que insiste Sor Juana en la *Carta Atenagórica*¹⁹).

Entre Dios y los humanos el balance es forzosamente desigual, pero entre San Pedro y Cristo, las deudas están perfectamente contadas. Pedro le debe la vida a Cristo y “pagársele quiere” (p. 295); muriéndose, liquida la deuda ya que “de Cristo y Pedro finezas / se extremaron tan iguales, / que hasta en la muerte, a los Dos / hizo el amor semejantes” (p. 296). Igual que Pedro, San José figura en una ecuación divina. José, “aunque es hombre, se pone / a cuentas con Él” (p. 135) –Dios– y disputa con el Señor “cuál ejecuta mayor fineza”. Como sería de esperar desde que se les ocurrió a los hombres convertir la carne de la mujer en moneda, José sacrifica su derecho a acostarse con María para pagar la deuda que tiene con Dios, quien, por su parte y “para compensar... ese servicio”, le permite casarse con una Reina y “tener... / a Dios por Hijo” (p. 136). La contadora jerónima concluye, satisfecha: “Luego ninguno alcanza, /

pues en la cuenta / tanto vale la paga / como la deuda” (p. 137).

Del lado secular de los libros entran semejantes saldos negativos que sin embargo resultan positivos. En un momento, Sor Juana se queja con la virreina, queriendo saber “¿por qué hacéis que el sacrificio / que debo a vuestra luz pura, / debiéndose a la hermosura, / se atribuya al beneficio?” (pp. 224-225). Otra vez, Sor Juana finge negar el sacrificio tendido por la mano del poder —o lo juzga prudente guardar siempre una carta de pago para presentar en cualquier momento.

Para Sor Juana, un acto de cualquier tipo de sacrificio sirve en su concepto vital como inversión, o como activo y pasivo en un libro de contaduría. No es precisamente una visión mercantilista pero sí participa en la imagería de su momento y lugar históricos. Éste es un mercado de valores y bienes que, lejos de formar parte de un sistema capitalista, en realidad refleja tres sistemas tributarios: el europeo, el novohispano y el prehispánico²⁰. En medio de la sociedad nueva creada sobre los valores compartidos por los imperios azteca y castellano, las mujeres en general y las monjas en particular sirven como dinero en los bolsillos masculinos. Sor Juana es una moneda de oro tanto de los virreyes como de los sacerdotes.

Su estética del sacrificio, entonces, no es tanto un empeño por restrañar los ríos de sangre que bautizaban el nacimiento de un Nuevo Mundo como lo es un deseo, en realidad una compulsión insoslayable, de torcer la voluntad pública hacia adentro, hacia una perspectiva auto-liberadora y autónoma. Los sacrificios contados de Sor Juana alcanzan a ofrecer el beneficio que pudiera resultar si hombres y mujeres, virreyes y esclavos, criollos y negros por igual vivieran de acuerdo con un nuevo código cultural, “feminizado” por compasivo y humilde, moral por equilibrado y abstracto, moderno por individual y ético. En su escritura, Sor Juana modela este punto de vista radical, al declararse un agente libre en cuestiones de la conciencia. Reconocerá al sacrificio desde múltiples perspectivas, las finezas que Cristo les hace a los humanos, las que Dios decide no hacerles, las que los virreyes le harían a ella, las que ella le hace a ellos y a las autoridades eclesiásticas, precisamente a fin de convertir la encarnación literal del sacrificio expiatorio en un rito intelectual y espiritual. Sor Juana ofrece muchos sacrificios para rescatar su libertad, y su escritura es quizá la más noble de todas sus ofrendas. Pero, aunque ésta le trajera la autonomía oculta de un *Primero Sueño*, termina por conducirla al Templo Mayor novohispano como ofrenda muy pública a la sagrada intransigencia.

1 Cito por las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, eds. Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, FCE, México, 1951-1957.

2. Insistentemente y a través de su obra entera, Sor Juana presenta a la Virgen María como otro miembro más de la Trinidad, de igual estatura humano-divina con Jesucristo Véase mi “Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista”, en *Y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando. Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot Herrera, El Colegio de México, México, 1993, pp. 327-328.

3. Para una lista parcial de los epítetos que Sor Juana reconoce para aludir a la Virgen María, véase la enumeración que incluye en la “meditación” del tercer día de los *Ejercicios de la Encarnación*, p. 482.
4. *Carta de Serafina de Cristo. 1691*. Ed. facs. Introd. y transcripción paleográfica de Elías Trabulse, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1996.
5. Véase de Elías Trabulse, “La guerra de las finezas”. *Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995; y “La guerra de las finezas: la otra respuesta a Sor Filotea en un manuscrito inédito de 1691”, en *Tema y variaciones de literatura*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1996; así como “El silencio final de Sor Juana”, en *Sor Juana & Vieira. Trescientos años después*, eds. J. K. Bijesca y P. Brescia, University of California, Santa Barbara, 1998, pp. 143-155, para una exposición convincente, por ampliamente documentada, de las circunstancias que sugieren ahora que es cierto lo que estudiosos de Sor Juana siempre sospechamos: que hubo un proceso en su contra, que el “ruido con el Santo Oficio” que quiso evitar se realizó. Véase, además Ricardo Camarena, “«Ruido con el Santo Oficio»: Sor Juana y la censura inquisitorial”, en *Cuadernos de Sor Juana*, UNAM, México, 1995, pp. 283-306; y “La crisis de «otro» sermón: La fineza mayor, de Francisco Xavier Palavicino”, en *Sor Juana & Vieira*, eds. J. K. Bijesca y P. Brescia, pp. 53-66. En *Serafina y Sor Juana*, El Colegio de México, México, 1998, Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio disputan el argumento que Trabulse hace sobre la autoría de la *Carta de Serafina*.
6. *Carta de Serafina*, p. 42.
7. Sobre el empeño “drástico y terrible” del padre Núñez por hacer que las monjas vivieran muertas al mundo, véase M. Dolores Bravo Arriaga en “Signos religiosos”, esp. pp. 127-128, y su *Erotismo y represión en un texto del Padre Antonio Núñez de Miranda*. Véase, además, A. Lavrín, “Unlike Sor Juana? The model nun in the religious literature of Colonial Mexico”, en *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, Wayne State University Press, Detroit, 1991, esp. pp. 69-70, y Jean-Michel Wissmer, *Las sombras de lo fingido: sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1998, esp. el cap. “El padre lobo”, pp. 37-52.
8. Sobre este tema véanse Marie-Cécile Bénassy-Berling, *Humanismo y religión en Sor Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1983, pp. 49-50, así como los trabajos ya citados de Elías Trabulse, y el de J. Wissmer, pp. 17-18, 32.
9. M. D. Bravo Arriaga, “Signos religiosos”, p. 97.
10. La frase inglesa de Carrasco, en su *City of Sacrifice*, reza: “(The Aztecs) were a people obsessed with the structured nearness of death”, p. 190.
11. Margo Glantz, “Las finezas de Sor Juana: loa para *El divino Narciso*”, en *Borriones y borradores: reflexiones sobre el ejercicio de la escritura. (Ensayos de literatura colonial de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, UNAM, México, 1992, p. 181.
12. Georgina Sabat de Rivers, “Apología de América y del mundo azteca en tres loas de Sor Juana”, *En busca de Sor Juana*, UNAM, México, 1998, p. 283.
13. Carmela Zanelli, “La loa de *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana”, en *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*, UNAM, México, 1994, p. 183.
14. “Sor Juana’s *Amor es más laberinto* as mythological speculum”, en *Estudios sobre escritoras hispánicas en honor de Georgina Sabat-Rivers*, Castalia, Madrid, 1992, p. 173.
15. *Misplaced ideas: Essays on Brazilian culture*, Verso, London-New York, 1992.
16. Inga Clendinnen, *Aztecs: An interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 110.
17. Véase, ya en 1682, al entregar el *Neptuno alegórico*, la conciencia que ajustaba cuentas: la pluma de Sor Juana, señalada para escribir el arco triunfal a la llegada del virrey Tomás de la Cerda, es “tan desigual a mi insuficiencia” (*OC*, t. 4, p. 357) que –luego dirá con unas décimas agradecidas– los doscientos pesos que le han pagado son “oro que me da por cobre, / pues por un Arco tan pobre / me dais una arca tan rica” (*OC*, t. 1, p. 251), y “con palabras desiguales, / con tantos sellos Reales / me habéis tapado la boca” (*id.*). Y para darles las gracias a los que la han premiado, sugiere que está devolviéndoles sus “favores” mediante “estas Décimas” (p. 252), aunque no sin ironía, ya reconoce que ser pagada por su escritura sutilmente le resta valor a su arte: si sus versos son flojos pide ser excusada ya que “estar tan tibia la Musa / es efecto del dinero”.

18. Elabora este punto en la *Carta Atenagórica* y como prueba de la mayor fineza de Dios el que haya sido Isaac, el hijo que más amaba Abraham, que debía el padre sacrificar para demostrar la perfección de su fe. “Es Dios tan celoso, que no sólo quiere ser amado y preferido a todas las cosas, pero quiere que esto conste y lo sepa el mundo; y para esto examina a Abraham”, t. 4, p. 428.
19. “La mayor fineza del Divino Amor, en mi sentir, son los beneficios que nos deja de hacer por nuestra ingratitud... Más le cuesta a Dios el no hacernos beneficios que no el hacérselos y, por consiguiente, mayor fineza es el suspenderlos que el ejecutarlos, pues deja Dios de ser liberal –que es propia condición suya–, porque nosotros no seamos ingratos –que es propio retorno nuestro–; y quiere más parecer escaso, porque los hombres no sean peores” (t. 4, p. 436).
20. Enrique Semo, *The history of capitalism in Mexico: Its origins, 1521-1763*, University of Texas Press, Austin, 1993, xxv, 5.

SOR JUANA: LOS MATERIALES AFECTOS¹

Margo Glantz*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

¿POEMA PERSONAL O IMPERSONAL?

CON ESTAS PALABRAS EMPIEZA EL CAPÍTULO QUE OCTAVIO PAZ LE DEDICA AL *SUEÑO* EN *LAS TRAMPAS DE LA FE*: “A PESAR DE SU EXTREMADO CARÁCTER INTELECTUAL, *PRIMERO SUEÑO* ES EL POEMA MÁS PERSONAL DE SOR JUANA”, Y PARA COMPROBAR SU ASEVERACIÓN AGREGA LA MUY CÉLEBRE FRASE AUTOBIOGRÁFICA, “ELLA MISMA LO DICE EN LA *RESPUESTA*: «NO ME ACUERDO HABER ESCRITO POR MI GUSTO SINO UN PAPELILLO QUE LLAMAN *EL SUEÑO*»”².

Prosiguiendo, precisa: “El poema de Sor Juana cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares mientras su cuerpo dormía. El diminutivo no debe engañarnos: es su poema más extenso y ambicioso” (p. 472). Y, más tarde, cuando acepta, siguiendo las sugerencias de Vössler y Ricard, que el poema podría insertarse dentro de la tradición hermética –tan en boga durante el renacimiento y el barroco– del *Sueño* de Escipión, contado por Macrobio; del *Somnium* de Kepler y sobre todo del *Iter exstaticum* de Kircher, enumera las principales diferencias que podrían separar el poema sorjuanino del de sus antecesores. Escojo, para empezar, la segunda diferencia señalada por Paz, la elijo porque parece incurrir en una contradicción respecto a lo que en un principio ha aseverado: “La segunda diferencia [entre *Primero Sueño* y los poemas de anabasis] es el carácter impersonal del poema; su protagonista no tiene nombre ni edad ni sexo; es el alma (*sub. mío.*, p. 481)”. De inmediato Paz se corrige y añade las siguientes palabras que parecerían anular de nuevo su comentario o por lo menos indicar una oscilación: “Naturalmente la pretensión de impersonalidad se quiebra al final: el poema es simultáneamente una alegoría y una confesión” (p.481).

En cambio, para los contemporáneos de la monja no cabe la menor duda. El jesuita Diego Calleja, su protobiógrafo, autor de una importante *Aprobación* al tercer tomo de sus obras, *Fama y Obras pósthumas*, verifica que el poema es definitivamente personal, por no decir autobiográfico: “Siendo de noche me dormí, soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el universo se compone; no pude, ni aun divisas por categorías ni aun sólo un individuo. Desengañada, amaneció y desperté”³. En esta descripción no hay oscilación posible entre lo personal y lo impersonal, para el admirador y corresponsal de la religiosa, la protagonista del poema es definitivamente Sor Juana. Sucede lo mismo con Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, el comentador canario de la poeta, no hace mucho descubierto y publicado por Andrés Sánchez Robayna. Antes de entrar a explicar el poema, en este texto quizá escrito entre 1695 y 1705, avisa Lugo: “Mostrándose esta señora muy despierta en aciertos de todos sus escritos (con que es asombro de todos sus lectores), se mostró más despierta en este *Sueño* para el mayor

desvelo del más despierto cuidado”⁴.

Convencido de que la jerónima ha tomado sobre todo a Kircher como modelo, Paz enumera asimismo las otras enormes diferencias que existen entre *Primero Sueño*, la obra del jesuita alemán y sus antecesores, no sin antes subrayar su propia clarividencia: “Estas indicaciones permanecieron aisladas durante años; *a mí me tocó atar los cabos* y mostrar que la tradición hermética de la que es parte la visión del alma liberada en el sueño de las cadenas corporales, llegó a Sor Juana a través de Kircher y, subsidiariamente, de los tratados de mitología de Cartario” (*énfasis mío*, p. 477).

Son varios sus argumentos y son necesarios, a su vez, para desarrollar el mío. La primera diferencia, explica Paz, es de orden formal, los viajes iniciáticos están escritos en prosa, “el lenguaje de la historia”; el de Sor Juana, en verso, “la forma predilecta de la ficción poética”. Cabe añadir que esta diferencia es esencial, una total ruptura como solía decir Paz, tomando en cuenta además que *el Iter exstaitucum* está escrito en muy mala prosa y *Primero Sueño* es uno de los más extraordinarios poemas que se hayan escrito en español, como ya lo habían atestiguado sus contemporáneos y lo demuestran las sucesivas ediciones que en vida de Sor Juana se hicieron de sus obras. “*Primero Sueño* debe leerse, explica Paz, no como el relato de un éxtasis real sino como la alegoría de una experiencia que no puede encerrarse en el espacio de una noche. La noche del poema es una noche ejemplar, una noche de noches” (p., 481).

Enuncio la tercera diferencia, mucho más radical. Según Paz, en verdad una ruptura: aparta definitivamente a los textos anabásicos del poema sorjuanino. Para entender esa ruptura, me gustaría volver a Paz y citar un largo fragmento de su libro:

En el segundo capítulo de *Iter exstaitucum (Del camino a la Luna)*, se relata un curioso sucedido con el que comienza el viaje a las esferas celestes: Teodidacto, transparente careta tras la que se oculta el padre Kircher, es invitado a un concierto privado que le ofrecen tres músicos romanos. Ante la maestría de los tres artistas, Teodidacto se siente arrebatado como “si todas las cosas conspirasen para acrecentar la intensa armonía del universo”. Un poco después, un día en que ‘las especies de la dicha sinfonía agitaban su ánimo con varias imágenes de fantasmas ... de repente, como abatido por un grave sopor... se sintió derribado en una planicie vastísima’. Entonces “apareció un varón de insólita constitución”, alado, aterrador y hermoso, que al punto lo tranquilizó diciéndole: “soy Cosmiel, ministro del Dios altísimo y del mundo. Levántate, no temas, Teodidacto; fueron escuchados tus deseos y he sido enviado para mostrarte cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal, la suma majestad de Dios Óptimo Máximo, que resplandece en sus obras...” Así comienza el viaje de Teodidacto por los espacios siderales, durante un sueño extático producido por la música (pp. 477-478).

Apoyado en Ricard, Paz verifica la presencia ineludible, la necesaria existencia en todo viaje iniciático, de una pareja constituida por el discípulo y el maestro: en el caso de Kircher, Teodicato guiado por Cosmiel; en *La Divina Comedia*, Dante conducido por Virgilio; y en el *Corpus Hermético*, Hermes por Pimandro. Una vez verificado este dato, sin el cual parecería imposible iniciar el viaje, repito, la necesidad de contar con un agente divino que actúe como mediador entre el viajero y su transcurso, entre lo terrestre y lo sobrenatural, la ruptura entre *Primero Sueño* y los textos mencionados se acentúa, es más, se torna flagrante. En efecto, en el poema sorjuanino, el alma, casi

independizada de su cuerpo, recorre los espacios supralunares, sin ninguna guía, ¿la ausencia del demiurgo significa la imposibilidad de cualquier revelación?: Para Paz es definitivo, significa “...el reverso de la revelación... es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido”. Clarividencia negativa “la del silencio de los espacios y la visión de la no-visión. En esto reside –añade Paz– la gran originalidad del poema de Sor Juana, *no reconocida hasta ahora*, y su sitio único en la historia de la poesía moderna... La ruptura –concluye– es una verdadera escisión y todavía padecemos sus consecuencias históricas y psíquicas” (*énfasis mío*, p. 482). Paz piensa que Sor Juana anticipa uno de los grandes poemas de finales del siglo XIX, *Un coup de dés n’abolira pas le hazard* de Stephane Mallarmé.

Regreso, vuelvo a instalarme en el comienzo de este texto, me concentro en el probable carácter autobiográfico del poema, la presencia definitiva del *yo* que narra, la verificación de una experiencia propia. Rosa Perelmuter examinó “La situación enunciativa del *Primero Sueño*”⁵, en un artículo publicado en 1986, de alguna manera como comentario a la aseveración de Octavio Paz en el sentido de que “hasta en el último verso del poema nos enteramos de que el alma es la de Sor Juana”, y también Georgina Sabat⁶ pensaba que el *yo* se suprime durante todo el sueño, sustituyéndose por el alma humana objetivada en tercera persona, en su libro publicado en 1976, intitulado *El “Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*, cuya búsqueda se dirige más bien a encontrar antecedentes del poema en los Siglos de Oro y sobre todo es un análisis comparativo con el poema de Francisco de Trillo y Figueroa, *Pintura de la noche desde un crepúsculo a otro*. Perelmuter, en cambio, pretende resaltar las instancias en que el *yo*, en tanto que narrador y protagonista, figura en varias secciones del poema; es más, piensa que ese *yo* aparece “de manera decisiva”, en particular, “a través de los pronombres de primera y segunda persona, los demostrativos, los adverbios de tiempo y lugar cuya referencia depende de la situación enunciativa, y los tiempos verbales” (p. 185).

Es evidente que durante el proceso de enunciación del poema desconocemos el sexo de quien enuncia –ese *yo* femenino–, dato que se descubre solamente cuando se llega al famoso verso final, “el mundo iluminado y yo despierta”; ésta no es, sin embargo, la única instancia en donde la enunciación señala a un sujeto protagonista: en varias ocasiones aparece en el poema el verbo *decir* conjugado en primera persona, por ejemplo y, muy al principio, en el verso 47, en relación con las Mineidas, se lee: “Aquellas oficiosas hermanas, digo/ atrevidas hermanas”⁷, procedimiento repetido numerosas veces en *el Sueño*, Sor Juana dice “yo digo”. Asimismo, el adjetivo posesivo de primera persona aparece súbitamente en los versos 617 y 618, cuando el alma, cegada por las confusas especies que “el inordinado caos retrataba, e incapaz de conocer en un solo acto intuitivo todo lo creado”, opta por utilizar de manera rigurosa las 10 categorías aristotélicas: “De esta serie seguir mi entendimiento / el método quería” (*énfasis mío*, vv. 617-618). El autor se convierte, por obra y gracia de la enunciación –no demasiado revisada hasta hace poco–, en el actor y el autor del poema, aunque tal vez pueda decirse, como querría Yolanda Martínez-San Miguel en su libro *Saberes americanos*: “El

texto insiste en esta separación –aunque incompleta y problemática– del cuerpo como categoría cultural y el Alma como doble categoría religiosa y epistemológica”⁸.

EL REFLEJO Y SUS FANTASMAS

En su importante y fundamental ensayo “El sueño de un sueño”, publicado en 1960, José Gaos⁹, el filósofo español radicado en México, definió las dos formas de actividad intelectual que, según él, Sor Juana desplegó en su esfuerzo por entender el universo, mientras el alma recorre los espacios supralunares: la primera sería la vía de la intuición, mencionada expresamente por la monja como “un conocer con un acto intuitivo todo lo criado”, operación que, sabemos bien, la deslumbra y la despeña, a final de cuentas, a pesar de que en un momento dado parecía haber logrado encumbrarse en su pirámide mental. No dejando que el fracaso la amilane, el alma ensaya otro remedio, un nuevo método, otra vía, la discursiva, operación que Gaos considera como el único camino posible para alcanzar su meta, y por tanto, el único procedimiento adecuado para quien desea adueñarse de su objeto, camino ascendente que le permitirá al alma discurrir sobre todas las cosas del universo, empezando por los seres inanimados hasta llegar al hombre, método que estaría relacionado con el aristotélico en su modalidad tomista.

Efectivamente, como anota Gaos, el alma emprende dos veces su camino, o más bien su vuelo por el universo, primero, mediante una operación que podría denominarse fantasmática, desatadora de fantasmas o productora de simulacros, y en la que quiero detenerme. Quizá aclare la disyuntiva que he propuesto y que de otra forma ha señalado Paz, la diferencia entre el texto de Kircher y el poema sorjuaniano, y para mí, su posible clasificación como poema autobiográfico.

Aristóteles decía en *De anima*: “De manera general, para toda sensación hay que entender que el sentido es la facultad susceptible de recibir las formas sensibles sin la materia, de la misma manera en que la cera recibe la impresión del anillo con que se lacra sin que en ella permanezcan ni el hierro ni el oro”; y en su libro, *De la memoria*, añade “La pasión producida por la sensación en el alma... es algo parecido a un dibujo. El movimiento que se produce deja una especie de impresión de la cosa percibida, como cuando se imprime un sello con un anillo”. Y, comentando esas palabras de Aristóteles que acabo de transcribir, Giorgio Agamben explica en su libro *Estancias, palabra y fantasma en la cultura occidental*: “Aristóteles concibe el mecanismo de la visión, en contra de quienes la explicaban como un flujo que iba del ojo al objeto, como una pasión impresa en el aire por el color y desde el aire transmitida al ojo cuyo elemento acuoso la refleja como en un espejo”¹⁰.

Y, en el *Sueño*, ese mismo proceso se realiza cuando el alma abandona al cuerpo dormido e inicia su viaje por el universo, haciendo que la fantasía, utilizando el repertorio de imágenes captadas por la imaginativa, grabadas e impresas luego en la mente por la memoria, dibuje un vasto paisaje panorámico cuya primera figura es el Faro de Alejandría en cuyo espejo marítimo la visión abarca lo que antes se antojaba

inaprehensible. Sor Juana lo señala:

Y así ella sosegada [es decir, la Fantasía], iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aún también de aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible
que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba (vv 280- 292).

Repetiré este pasaje en la versión en prosa que redactó el padre Méndez Plancarte para destacar mejor su sentido:

Así de igual manera, la fantasía tranquila iba copiando las imágenes de las cosas. y –con mentales colores, luminosos aunque sin luz–, su pincel invisible iba trazándose no sólo las efigies de todas las criaturas sublunares o terrestres, sino también las de aquellas otras que son como unas claras estrellas –los espíritus puros y los conceptos abstractos–, pues hasta donde cabe para ella la aprehensión de lo invisible o inmaterial, la propia fantasía los representaba en sí, por ingeniosos medios, para exhibirlas al Alma (p. 21).

En el *Iter Exstaticum* de Kircher se hace un relato semejante. Recordemos que Teodidacto inicia su viaje iniciático al oír un concierto que lo deja “como abatido por un grave sopor”, “después de que las especies de la dicha sinfonía agitaban su ánimo con *varias imágenes de fantasmas*”. En el *Sueño*, después de oír el concierto nocturno de las divinidades mitológicas convertidas en aves de extraña catadura, el cuerpo de la poetisa se adormece invadido a su vez por un fuerte sopor, una somnolencia fisiológica producida por la digestión, que ayuda a delinear los simulacros –así llama ella a los fantasmas– que de los cinco sentidos exteriores han pasado a los sentidos interiores y el alma, a través de la fantasía, los reproducirá más tarde:

...ésta, pues, si no fragua de Vulcano
templada hoguera del calor humano
al cerebro enviaba
húmedos, más tan claros los vapores
de los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empeñaba
los *simulacros* que la estimativa
dio a la imaginativa

y aquésta, por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daban a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas (*énfasis mía*, v. 252 -265).

Refiriéndose al concepto medieval que pretendía que los sentidos –la vista, en este caso– son incapaces de incorporar las intenciones de los objetos sensibles si antes no se los abstrae de la materia, Giorgio Agamben, en el libro antes mencionado, transcribe un fragmento de Averroes, el filósofo árabe medieval que trasmitió las enseñanzas de Aristóteles, fragmento que yo, a mi vez, aquí transcribo:

...el ojo es representado como un espejo en el que se reflejan los fantasmas, instrumento en donde el agua es primordial, de manera que las formas de los objetos sensibles se inscriben allí como si se tratara de un espejo. Y así como un espejo tiene que iluminarse para poder reflejar las imágenes, el ojo no puede mirar si su agua (es decir los humores contenidos dentro de él y que forman varias capas, según la anatomía medieval ...) no es iluminada por el aire (p. 135).

La mirada de Teodidacto, salida de un ojo hecho de carne mortal, contempla los fantasmas. Aquí parecieran coincidir los dos poemas, en el *Sueño* el alma inicia su viaje por el cosmos y contempla con sus ojos mentales el inmenso espejo iluminado por el Faro de Alejandría. Pero es justamente en este instante que el relato sufre un vuelco radical, como lo señala Paz: el alma de la poetisa viaja por el cosmos librada enteramente a sus propias fuerzas, sin ningún guía, en tanto que Teodidacto ha sido conducido por un ángel, quien, antes de empezar la peregrinación, exclama: “Soy Cosmiel, ministro del Dios altísimo y del mundo. Levántate, no temas Teodidacto; fueron escuchadas tus deseos y he sido enviado para mostrarte cuanto es permitido al ojo hecho de carne mortal, la suma majestad de Dios Óptimo Máximo que resplandece en sus obras”¹¹. En ambos textos están presentes los fantasmas, o *simulacros*, y en ambos textos se subraya –o quizá se da por descontado– la enorme cercanía que había entonces entre ciencia y filosofía, o para ser más exactos en el caso que analizo, entre medicina y filosofía; pero, aunque el procedimiento que revela a los fantasmas sea similar en ambos textos y ambos estén inscritos en una tradición, el poema de Sor Juana la transgrede y bifurca su camino. De la sombra piramidal y funesta que se eleva sobre la tierra, tratando de alcanzar las altas cimas con que se inicia el *Sueño*, se llega –o se pretende llegar– a la iluminación mental, gracias a la cual se edifican y contemplan los artificiosas construcciones geométricas que la fantasía dibuja. El Faro de Alejandría funciona a manera de un ojo gigantesco que refleja sobre su extendida superficie acuática todo lo que la mirada puede abarcar, pero es el alma la que despliega su propio repertorio de imágenes, gracias al pincel invisible de su Fantasía, productora de fantasmas, hasta que, de pronto,

encandilada y frágil se despeña sin llegar a aprehender el significado del cosmos ni alcanzar la revelación, revelación que, como bien sabemos, le ha sido concedida a Teodidacto:

El conñado, antes atrevido
Y ya llorado ensayo (vv264-65)...
Como el entendimiento, aquí vencido
No menos de la inmensa muchedumbre
(de tanta maquinosa pesadumbre
de diversas especies, conglobado
esférico compuesto),
que de las cualidades
de cada cual, cedió: tan asombrado,
que –entre la copia puesto,
pobre con ella en las neutralidades
de un mar de asombros, la elección confusa-,
equivoco las ondas zozobraba (vv 469-479).

Me he detenido sobre todo en el Faro de Alejandría, pues, comporta una sorprendente semejanza conceptual y metafórica con la teoría de los fantasmas tal y como ha sido interpretada por Agamben, tradición vigente hasta la época de Sor Juana y proveniente de Platón y de Aristóteles. El Faro de Alejandría, las pirámides de Egipto y la Torre de Babel son figuras dibujadas por la fantasía; formas inmateriales, fantasmáticas, simulacros, “señales exteriores”, erectas a modo de “bárbaros jeroglíficos de ciego error”, que, sin lograrlo, intentan traducir conceptos, de otro modo inaccesibles, en suma, pretenden delinear “el modo posible / [en] que concebirse puede lo invisible”.

Ese pasaje de Averroes, repite Agamben –refiriéndose a la imagen del ojo que antes describimos– merece que se le preste atención, el proceso cognoscitivo se concibe allí como una especulación en sentido estricto, como una reflexión de espejo a espejo: en efecto, al reflejar la forma del objeto, los ojos y los sentidos participan del agua y del espejo, porque imaginan a los fantasmas en ausencia del objeto. Conocer es asomarse a un espejo donde el mundo se refleja, es acechar las imágenes que reverberan de reflejo en reflejo (p 136).

En Sor Juana, ese acecho se revela imposible. Narciso agigantado pero negativo, el alma, desarmada para entender –o simplemente para contemplar– con sus ojos mentales la complicada máquina del mundo, se despeña. La mirada en el reflejo acentúa el carácter ambiguo de las imágenes: oscilan entre dos polos contradictorios, ya sea una visión deslumbrante, perfecta, intacta, panorámica; simulacro en el reflejo de una realidad distinta, lejana, extranjera, porque distante, inaprehensible y sin embargo, y por breve lapso, plena. O visión confusa que hace que la vista retroceda, encandilada. El exceso luminoso en que la mirada naufraga (“...si súbito le asaltan resplandores, / con la sobra de luz queda más ciego), se marca en el poema con una digresión, una mención a

Ícaro, inscrita entre paréntesis (“Necia experiencia que costosa tanto / fue, que Ícaro ya, su propio llanto / lo anegó enternecido). Refuerza y simboliza la caída Ícaro, uno de los emblemas de la desobediencia, del atrevimiento, de la transgresión, transgresión castigada, y con todo, siempre renovada, como lo demuestra más tarde la aparición en el poema del mito de Faetón. Ícaro fulminado por el sol y por la altura, en reiterada caída refleja la incapacidad del alma para aprehender lo incomprensible, denota, en suma, el fracaso de esa “necia experiencia” que aniquila al entendimiento:

....cuyo inmenso agregado,
cúmulo incomprensible,
aunque a la vista quiso manifiesto
dar señas de posible,
a la comprensión no, que –entorpecida
con la sobra de objetos, y excedida
de la grandeza de ellos su potencia–,
retrocedió cobarde.
La vista que intentó descomedida
en vano hacer alarde
contra objeto que excede en excelencia
las líneas visuales... (énfasis mío, vv. 478-483).

Semejante al espejo gigantesco que refleja los objetos –de otra forma inaccesibles en el campo ordinario de la visión–, haciendo visible lo invisible y soportable lo insoportable, el alma recapacita, y ensaya otro remedio, como si la figura mítica acentuase para Sor Juana la secuencia de la reflexión, en su doble vertiente narrativa y figurativa. Una figuración catártica: pretenderá descifrar lo que Sor Juana concibió como una escritura incomprensible, concentrada en una sola frase, la que deletrea “los caracteres del estrago”, petrificada en la metáfora. Bisagra ojo-entendimiento, bisagra ojo-reflejo, bisagra espejo-reverberación, nos remite a esa frontalidad cuyo modelo sería una especulación de los sentidos, la provocativa y osada tarea de mirar frente a frente lo que está prohibido contemplar, en el caso de Perseo a la Gorgona y en el de Sor Juana al sol, inmenso cuerpo luminoso...

cuyos rayos castigo son fogoso,
que fuerzas desiguales
despreciando, castigan rayo
a rayo el confiado, antes atrevido
y ya llorado ensayo (vv. 460-466).

LA EXPERIENCIA

Pérdida del sentido, confusión, anulación de signos, el alma abatida a las rateras noticias

de la tierra, trata de reafirmarse y encontrar un punto de apoyo, necesario para reintentar su ascenso en esa aventura interminable que deletrea los caracteres del estrago. Y la recuperación de una tierra firme, segura, conectada con la experiencia y el ejercicio sistemático, apasionado, de la observación. Las cosas mínimas y uniformes de la vida cotidiana pueden constituir un rico laboratorio de experimentación y de reflexión, y sobre todo, como lo dice claramente Sor Juana en el *Sueño*, de rehabilitación. Un trabajo consuetudinario que sostiene a quien no se deja abatir y está dispuesto siempre a iniciar un nuevo ascenso, aunque entrañe castigos ejemplares, los que abatieron a Ícaro, a Faetón o a Prometeo.

Una vez más Sor Juana recurrirá a un método fundamentado también en un arte combinatoria, e intentará recobrar sus fuerzas de manera que “por grados se habiliten / porque después constantes / su operación más firmes ejerciten”. Y ese sistema estará basado en la experiencia, para ella, “recurso natural, innata ciencia”, empleado como remedio o recurso extremo que el alma, debilitada por su gran esfuerzo, utilizará como antídoto eficaz para curar sus males, recobrar las fuerzas y reforzar al alma, siempre dispuesta, como he dicho, a reemprender el viaje, equipada con nuevas experiencias.

Para Sor Juana, la experiencia es una forma de educación, un diálogo, ese interminable diálogo, librado a secas consigo misma. La experiencia, aclara en el *Sueño*, es un / “maestro quizá mudo” / y añade, un “retórico ejemplar...”, un maestro que suele descubrir senderos y, aunque suela presentarse en forma de veneno, es una medicina eficaz, si quienes lo siguen saben penetrar en sus designios y dosificarlo:

...inducir pudo
a uno y otro Galeno
para que del mortífero veneno,
en bien proporcionadas cantidades
escrupulosamente regulando
las ocultas nocivas cualidades
ya por sobrado exceso
de cálidas o frías
o ya por ignoradas simpatías
o antipatías con que van obrando
las causas naturales su progreso (vv 516-526).

La experiencia estará vinculada primero con las femeninas, las que ella ha denominado “filosofías de cocina”. Cito, a pesar de que es muy conocido, el siguiente párrafo, conviene a mi argumento:

Pues ¿qué os pudiera contar; Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite, y por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias que en los

unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tanta frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa: pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena y yo suelo decir viendo estas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito¹².

Párrafo en donde se advierte, por una parte, la inclinación que la monja tenía para la observación y luego su habilidad para aprovechar aún las más mínimas experiencias y aumentar su conocimiento, mediante un cuidadoso ejercicio de reflexión: ilumina considerablemente otro de sus métodos de trabajo, agregado al intuitivo y al discursivo, obviamente, éste, el experimental, método esencial: a manera de universidad portátil le permitía extraer conocimientos fundamentales subrayados lo largo de su obra, añadidos a los tratados clásicos de sabiduría para el uso de los nobles de los que Sor Juana echa mano cuando escribe sus versos cortesanos. La experiencia es para Sor Juana una especie de libro abierto de la naturaleza que hay que sabe leer, un maestro mudo: sirve de guía en todas las circunstancias, tanto para sortear escollos –“sirtes librando”– como para protegerla de sus enemigos, entre los cuales, como puede muy bien verse en este pasaje, se encuentra el Obispo, bien consciente, imagino, de la ironía implícita en las palabras finales del párrafo transcrito, y en el irónico énfasis que la monja pone en la palabra frialdad aplicada a las mujeres, puesto que esta cualidad negativa, estos humores, junto con la humedad, hacía imposible para ellas el ejercicio del pensamiento. ¿No decía Juan Huarte de San Juan, el médico converso del siglo XVI, perseguido por la Inquisición, después de la Contrarreforma tridentina, que “las hembras por razón de la frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo?”¹³.

Llama la atención en este contexto el romance real que don José Pérez de Montoro, el célebre poeta español contemporáneo de Sor Juana, le dedica a la monja como introducción nada menos que a la *Inundación Castálida*. En su poema se manifiesta una sincera y asombrada admiración por la jerónima. Me detengo en algunas de sus hiperbólicas alabanzas:

Una mujer baldona afeminados
los fatídicos partos más robustos,
que a la luz dieron Homeros y Virgilio,
Persios, Lucanos, Sénecas y Tulios.
Una mujer para animar conceptos,
Que no cederá en la cuestión de bultos;
enmendando el error de Prometeo,
repite el riesgo, pero logra el hurto.
Hurto dice, y lo es, que tanto fuego
de la delfica llama, y tan si humo,
mejor se enciende en la elección del rapto,
que se atiza en la fuerza del influjo.
Una mujer del bipartido monte,

la cumbre huella, y no corona el triunfo;
porque no halla laurel tan elevado,
que no sea más alto su coturno.
Allí donde parece a nuestros ojos,
que al tramontar su inaccesible curso
despeña Febo el refulgente carro,
que cada día es cuna, y es sepulcro¹⁴.

En estos versos se hace alusión a Prometeo, en general poco mencionado en relación con la poetisa novohispana. Es bien sabido que este hijo de titanes fue una de las figuras más transgresoras de la mitología griega, y su doble traición a Zeus comporta conocimientos transmitidos a los mortales, relacionados con la experiencia, es más, se trata de una experiencia transgresora: implica un robo y una violación, la de robarle el fuego a los dioses para entregárselos a los mortales, doble incursión en lo prohibido, transgresión que cometen y por la cual son castigados varios de los personajes mitológicos con que se inicia el *Sueño*, entre otros, Nictimene y las Mineidas. Dejo aquí el comentario, puede ser punto de partida de un análisis más detenido que emprenderé más tarde.

¿AUTOBIOGRAFÍA DE UNA AUTODIDACTA?

En mi primer libro dedicado a Sor Juana me preocupé por aclarar este problema, por indagar si su obra podía entrar en la categoría de hagiografía o en la de autobiografía, o ¿por qué no?, en ambas¹⁵. En esta ocasión creo que puedo avanzar un poco más, por el camino del *Sueño*. No creo que el *Iter Exstaticum* y otras obras de Kircher sean la única fuente utilizada por Sor Juana para construir su poema, pero sí una influencia importante, más bien, un pretexto útil, como se comprueba por las constantes alusiones que ella hace del jesuita alemán a lo largo de su escritura y hasta por la creación de un neologismo, el verbo quirquerizar, juguetón y hasta cirquero. Sor Juana probablemente leyó al jesuita alemán desde muy joven, quizá a los 17 años, cuando era dama de compañía en la corte de los virreyes de Mancera, cuyo confesor Francisco Ximénez (nombre españolizado del sacerdote jesuita francés Francois Guillot) era un entusiasta lector y corresponsal novohispano de Kircher¹⁶. El *Sueño* se inicia con imágenes de alpinismo astronómico, el ascenso perpetuo del alma para alcanzar el conocimiento o a la divinidad, alpinismo que muy bien podría obedecer a una práctica establecida por el arte lógica de Aristóteles, según los criterios del padre Méndez Plancarte, pero que, según Ignacio Osorio, estaría probablemente inspirado por el método del *Ars combinatoria* compuesto por el jesuita alemán, a partir de conceptos aristotélicos.

Desde 1665 Sor Juana debió de aficionarse al *Ars*. La estima que sentía por esos estudios la reflejan sus mismos poemas. La aventura que Sor Juana emprende en el *Primero Sueño* para adquirir la llave del conocimiento y saciar la sed de saber, consta de dos movimientos. Ambos expresan el anhelo de síntesis entre el método intuitivo de Platón y el discursivo de Aristóteles. En el primero, el alma colocada en lo más alto de la

mental pirámide, intenta conocer con un acto intuitivo “todo lo criado”, pero deslumbrada por el número y la grandeza de los objetos, apenas si logra vislumbrar confusas especies “sin orden avenidas, sin orden separadas/que cuanto más se implican combinadas/ tanto más se disuelven desnudas/ de diversidad llenas” (v. 552-556). Frustrado este primer intento, recurre, entonces, al método de la *Ars combinatoria* que, como dijimos, con grandes influencias aristotélicas y nominalistas considera a las cosas en su especificidad o en su singularidad; busca, por esta vía, organizar a las seres de acuerdo a una escala, ascendiendo de la más ínfima a la más perfecta (p. lxi-lxviii).

La convicción verbalizada por Méndez Plancarte, él mismo jesuita, de que Sor Juana se atenía estrictamente a las reglas prescritas por la Iglesia de su tiempo, le permite ignorar la metodología del jesuita alemán, en ocasiones peligrosamente situado en el filo de la navaja de la heterodoxia, y lo lleva a considerar que la palabra *arte* utilizada por la monja, limita su significado a su relación con la lógica, una de las parte canónicas del *trivium*. El concepto de arte también significa técnica o conjunto de preceptos y reglas necesarias para hacer bien una cosa, técnica que, si bien participa de la ciencia de la lógica, va por un camino distinto porque postula y define sus propias reglas, no las de la inferencia deductiva, sino las de un método que permite ascender usando un arte combinatoria, gracias a la cual: “cualquier arte o ciencia, y todas las razones de las cosas más escondidas pueden ser examinadas e investigadas por varios ascensos y circuitos de los ánimos” (Osorio, p. xlviii). Combinaciones manejadas por la monja en este poema, pero también en sus villancicos, siguiendo los ascensos y descensos vertiginosos que la Virgen María y Cristo ejecutan en peligroso malabarismo y prestidigitación, y que, rigurosamente manejadas y explicadas, se convierten en una de sus armas en la *Respuesta a Sor Filotea*, erigidas como el único método posible que la monja tiene a su alcance para acceder al conocimiento, ella, siempre deseosa de aprender, pero privada de maestros:

Con esto proseguí, dirigiendo siempre, como he dicho –dice la jerónima– los pasos de mi estudio a la cumbre de la Sagrada Teología; pareciéndome preciso, para llegar a ella, subir por los escalones de la ciencia y artes humanas; porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencias quien aun no sabe el de las ancilas? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales particulares con que está escrita la Sagrada escritura? ¿Cómo sin retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones? ¿Cómo sin Física tantas cuestiones naturales de las naturalezas de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas ya declaradas, y otras muchas que hay? ¿Cómo sin grande conocimiento de reglas y partes de que consta la Historia se entenderán los libros historiales? ¿Cómo sin grandes conocimientos de ambos Derechos podrán entenderse los libros legales?

...Y así por tener algunos principios granjeados, estudiaba continuamente diversas cosas, sin tener para algunas particular inclinación, sino para todas en general; por lo cual el haber estudiado en unas más que en otras, no ha sido en mí elección, sino el acaso de haber topado más a mano libros de aquellas facultades les ha dado, sin arbitrio mío, la preferencia. Y como no tenía interés que me moviese, ni límite de tiempo que me estrechase el continuado estudio de una cosa por la necesidad de los grados, casi a un tiempo estudiaba diversas cosas o dejaba unas por otras; bien que en eso observaba orden, porque a unas llamaba estudio y a otras diversión; y en éstas descansaba de las otras: de donde se sigue que he estudiado muchas cosas y nada sé porque las unas han embarazado a la otras (pp. 448-450).

Ella misma avisa que este método lo ha tomado del padre Atanasio Quirquerio, de su “curioso” libro *De Magnete*, es decir, un método que consiste en acercarse a un conjunto de disciplinas y cultivarlas sin apegarse a una disciplina estricta o a un sistema riguroso, y que sin embargo funcionan como instrumentos idóneos para alcanzar el conocimiento y ascender hasta la Divinidad: “Es la cadena que fingieron los antiguos que salía de la boca de Júpiter, de donde pendían todas las cosas eslabonadas unas con otras. Todas las cosas salen de Dios, que es el centro a un tiempo y la circunferencia de donde salen y donde paran todas las líneas criadas” (p. 450).

Sor Juana describe en realidad, además de otro métodos, los esfuerzos que despliega quien en, terminología actual, podría considerarse como un *amateur*, palabra que designa a quien revolotea de un tema a otro, de una ciencia a otra, de un arte a otro, como si jugara, superficialmente, sin limitaciones de tiempo ni exigencias institucionales, sin la constricción de una enseñanza específica que transmitiera un saber legítimo, magisterial y opresor, capaz de asegurar la sumisión del educando. Pienso, sin embargo, que a pesar de su significado, la palabra *amateur* sería inadecuada para describir la actividad personal que Sor Juana ha pintado con tal elocuencia en su *Respuesta*; más bien designaría, insisto, a alguien incapaz de profundizar, un ser superficial, ligero de cascos, dado a la vanagloria o al capricho. Quizá podríamos sustituir la palabra *amateur* por otro término, le convendría mejor a la jerónima el de autodidacta: un autodidacta es quien aprende por sí solo lo que no ha podido aprender de manera sistemática, porque ha carecido de maestros, de aulas, en suma de dirección institucional, me refiero a la de una universidad y no a la de un convento: “Ya se ve cuan duro es estudiar en aquellos caracteres sin alma, careciendo de la voz viva y explicación del maestro: pues todo este trabajo sufría yo muy gustosa por amor a las letras” (p. 447).

Sor Juana emprende entonces las actividades que más le interesan en silencio, aun aquellas en que los otros, los varones, necesitan del diálogo fundamental del maestro. El ejercicio universitario implica un público –la cátedra, el auditorio– que muchas veces Sor Juana ha sustituido en el convento por sus famosas conversaciones en el locutorio, esas conversaciones en donde ella usurpa por breve lapso la función suprema del maestro o la más específica y sagrada –en términos eclesiásticos y por tanto institucionales– del predicador, utilizando el locutorio como si fuera púlpito, transgresión que, como sabemos bien, le costó muy caro, cuando el obispo de Santa Cruz publica la *Atenagórica*, y que en su carta firmada como sor Filotea la devuelve brutalmente a su condición no sólo de educanda sino más bien de súbdita o quizá, como ella misma dice, de *ancila*, esto es de esclava:

Lástima es que un tan gran entendimiento, de tal manera se abata a las rateras noticias de la tierra, que no desee penetrar en lo que pasa en el Cielo; y ya que se humille al suelo, que no baje más abajo, considerando lo que pasa en el Infierno. Y si gustare algunas veces de inteligencias dulces y tiernas, aplique su entendimiento al monte Calvario, donde viendo finezas del Redentor e ingratitudes del redimido, hallará gran campo para ponderar excesos de un amor infinito y para formar apologías, no sin lágrimas contra una ingratitud que llega a lo sumo¹⁷.

Cualquier debate se apoya en la réplica, en el despliegue de argumentos, semejantes a los que ella misma ha desplegado en sus sonetos, en sus romances epistolares, en sus loas o en sus villancicos y que tanto Santa Cruz como otros prelados reprueban. En su famosa *Carta al Padre Núñez*, Sor Juana tiene aún aprestos suficientes para decírselo al padre Antonio Núñez de Miranda, su confesor: "...es el sumo trabajo, no en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo, un tintero insensible"¹⁸. En su Censura aprobatoria a la edición de la *Fama*, Calleja lo reitera:

Estos, los maestros, le faltaron siempre a esta prodigiosa mujer, pero nunca le hicieron falta; dentro de sola su capacidad cupieron cátedra y auditorio para emprender las mayores ciencias, y para saberlas con la cabal inteligencia que tantas veces asoma a sus escritos, ella se fue a sus solas a un mismo tiempo argumento, respuesta, réplica y satisfacción, como si hubiera hecho todas las facultades de.. poesía, las que se saben sin enseñanza (p. [19]).

Y es en este sentido que podría extenderse un poco más su conexión con ciertas técnicas de aprendizaje utilizadas por Kircher, recuérdese que éste, como muchos de sus contemporáneos, era proclive a la dispersión y también a la invención, y que, entre las muchas cosas que emprendió, descubrió el principio de la famosa linterna mágica, instrumento que construyó y que de manera tan especial le fuera útil al alma, uno de los protagonistas de *Primero Sueño*, usada como metáfora poética para figurar "los trémulos reflejos" que, al acabar la noche y un poco antes de la llegada del sol, traza en su huida la sombra fugitiva:

Así linterna mágica, pintadas
representa fingidas
en la blanca pared varias figuras,
de la sombra no menos ayudadas
que de la luz que en trémulos reflejos
los competentes lejos
guardando de la docta perspectiva,
en sus inciertas mensuras
de varias experiencias aprobadas,
la sombra fugitiva,
que en el mismo resplandor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.... (vv. 874-887.).

Esta condición móvil, incierta, a veces placentera, siempre angustiada y perseguida, es en realidad la del autodidacta, alguien que camina por la vida sin ayuda, haciendo un máximo esfuerzo, emprendiendo su transcurso vital con el deseo imposible de liberarse

de sus cadenas corporales en su intento por comprender el mundo. Teodidacto, en cambio, es el discípulo de Dios, guiado por Cosmiel –ángel del cosmos– personaje creado por Kircher (“su transparente careta”, como lo llama Octavio Paz), quien lo conduce por los vastos espacios astronómicos y le permite contemplar con sus ojos de carne mortal, “la suma majestad de Dios Óptimo Máximo que resplandece en sus obras”. Sor Juana es mujer, monja y como autodidacta –o en tanto que personaje *Audidáctico*– tendrá que avanzar sostenida por su propia experiencia, expuesta y vulnerable como el alma encaramada en su mental pirámide. Esta frase lastimera puede parecer peligrosa, podría convertir a Sor Juana en personaje de folletín, una víctima abandonada a sus propias fuerzas, y con todo, lo reitero, no es una implicación desatinada, antes bien sería justa y pertinente, pues a ella alude la propia monja, quien, de nuevo en la *Respuesta*, al agradecerle y a la vez reprocharle al obispo de Santa Cruz la publicación de su *Carta Atenagórica*, se compara nada menos que con Moisés, frágil y vulnerable, cuando fue abandonado por su madre en las aguas del Nilo: “... Pero ya que su ventura la arrojó a vuestras puertas, tan expósita y huérfana que hasta el nombre le pusisteis vos, pésame que, entre más deformidades, llevase también los defectos de la prisa....” (p. 471). ¿Y no seremos también testigos en el *Primero Sueño* de ese mismo sentimiento desvalido, cuando el alma retrocede, cobarde, al descubrir anonadada, que su entendimiento es incapaz de comprender el inmenso agregado del esférico compuesto que es el mundo?.

Lejos de estar terminada mi investigación, deja abiertas varias interrogantes. Mientras tanto, resumo: Sor Juana, personaje autónomo –el Alma Autodidacta, guiada por su propia experiencia–, trata de interrogar los signos; las respuestas, vertiginosas, la aturden y anonadan. En esta perspectiva, más próxima a Faetón y a Prometeo que al Teodidacto guiado por Cosmiel, se atreve sin embargo a desafiar al cosmos. Su transgresión será castigada, pero como los personajes míticos que le sirven de emblema, la monja novohispana, aunque “entre escollos zozobra(ndo)”, ejemplar “auriga altivo del ardiente carro”, dispuesta estará siempre a renovar su empresa.

* Miembro del Consejo Académico Asesor de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

1. Este texto se presentó en el XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 15 al 22 de julio, 2001, y en la Universidad del Claustro de Sor Juana en noviembre del mismo año. Fue publicado en las Actas de la Asociación de Hispanistas y en el tomo sobre el siglo XVII novohispano que dirigió Raquel Chang Rodríguez, Siglo XXI, 2002. Agradecemos a la doctora Margo Glantz la posibilidad de publicarlo en este libro.
2. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982, p.469. La cita de Paz es incorrecta, Sor Juana dice: “No me acuerdo haber escrito”, y no “de haber” cf. *infra. Respuesta a Sor Filotea*, p. 471.
3. Diego Calleja, “Aprobación”, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Fama y obras póstumas*, 1995, p. [29], subrayado en el original.
4. Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, “Ilustración al Sueño de la Décima Musa mexicana...”, en Sánchez Robayna, Andrés, *Para leer “Primero Sueño” de Sor Juana Inés de la Cruz*, FCE, México, 1991, p. 59.
5. Rosa Perelmuter, “La situación enunciativa del *Primero Sueño*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*,

- vol. XI, I, 1986.
6. Georgina Sabat-Rivers, *El "Sueño" de sor Juana Inés de la Cruz, Tradiciones literarias y originalidad*, Tamesis Books Limited, London, 1976.
 7. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, dd. de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México, 1989, p. 56. Cf. también Pérez Amador Adam, *El precipicio de Faetón, nueva edición, estudio filológico y comentario de Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz*, Vervuert, Editionen der Iberoamericana, Frankfurt, 1996, p. 61; asimismo, Andrés Sánchez Robayna, *op. cit.*
 8. Yolanda Martínez de San Miguel, *Saberes americanos, subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 1999, p. 75.
 9. "La actividad intelectual... procede a ejercitarse primeramente por la vía de la intuición, pues este nombre es el propio para lo que el poema mismo llamar en determinado punto, «un conocer con un acto intuitivo todo lo creado». La intuición universal se presenta así como la forma espontánea del ejercicio de la actividad filosófica, con profunda y certera intuición, hay que repetir el término, así del desarrollo psicológico del conocimiento humano como del desenvolvimiento histórico del filosófico. Pero la intuición unitaria fracasa ante la diversidad poco menos que infinita del mundo. Y entonces el intelecto acude, ya reflexivamente, al *discurso*, a la otra forma del pensamiento opuesta tradicional y cardinalmente a la del pensamiento intuitivo, a la forma del pensamiento discursivo. Este es el único por respecto al cual cabe hablar propiamente de método, esto es, de un recorrido de un camino, por sus pasos contados, hasta una meta, no, por respecto a la intuición, cuya esencia está en la pretensión de adueñarse del objeto, aun cuando éste es la totalidad de los objetos, en un solo golpe de vista. El alma soñadora de la poetisa piensa en ir discurriendo por todas las cosas, siguiendo el orden de las categorías que las abarcan todas, al elevarse por grados de generalización desde las cosas individuales hasta los géneros superiores; pero el orden en que procede efectivamente el soñado discurso del entendimiento de la poetisa consiste en elevarse por los grados del ser creado desde el inanimado hasta el humano", José Gaos, "El sueño de un sueño", *Historia Mexicana*, X, núm.1 (julio-septiembre, 1960), pp. 63-64. Artículo recientemente publicado en la Revista Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal, I (nov., 2004), pp. 147-164.
 10. Giorgio Agamben, *Stanze, Parole et fantasma dans la culture occidentale*, Payot, Paris, 1992, p. 126. Las traducciones son mías.
 11. Cf. *supra*, Octavio Paz, *op. cit.*
 12. Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta a Sor Filotea*, en *Obras Completas*, t. 4, 1957, pp. 459-460.
 13. Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988 (primera edición, Baeza, 1575), p. 331. Ver también Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Presse Universitaires de France, Paris 1966.
 14. Joseph Pérez de Montoro, en Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, 1995, [p.3].
 15. Margo Glantz, *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?*, UNAM-Grijalbo, México, 1995.
 16. Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria*, UNAM, México, 1993.
 17. Manuel Fernández de Santa Cruz (Obispo de Puebla), *Carta de Sor Filotea*, en *Obras Completas*, t. 4, 1957, p. 696.
 18. Sor Juana Inés de la Cruz, *Carta al Padre Núñez*, en Antonio Alatorre, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35, (1987), p. 622.

SOR JUANA HOY

Alejandro González Acosta

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Et nunc reges, intelligite; erudimi qui judicatis terram

(Ahora, pues, ¡oh reyes!, obrad prudentemente;

dejaos persuadir; rectores todos de la tierra...)

Salmos, 2, 10

EL PUNTUAL CRONISTA DE LA VIDA NOVOHISPANA, ANTONIO DE ROBLES, ESCRIBIÓ EN SU *DIARIO DE SUCESOS NOTABLES*, DONDE RESUMÍA LAS NOTICIAS DE LA CORTE NOVOHISPANA DESDE 1689 HASTA 1703, UNA NOTA ESPECIALMENTE IMPORTANTE DEL MES DE ABRIL DEL AÑO DE 1695:

Muerte de la insigne monja de San Gerónimo. Domingo 17, murió a las tres de la mañana en el Convento de San Gerónimo, la madre Juana Inés de la Cruz, insigne mujer en todas facultades y admirable poeta; de una peste han muerto hasta seis religiosas; imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos; asistió todo el cabildo en la iglesia, y la enterró el canónigo Dr. D. Francisco de Aguilar¹.

En el mes de febrero del mismo año, había consignado Robles otra noticia de interés, también mortuoria:

Muerte. Jueves 17, murió el padre Antonio Núñez, predicador apostólico, del orden de la Compañía, a los setenta años de su edad, y más de treinta y cinco años gastó en servicio de la congregación de la Purísima (p. 12).

Apenas dos meses sobrevivió la genial poetisa novohispana a quien fuera su confesor espiritual, y quizá la persona que influyó más en ella durante los últimos años de su vida, como si hubiera un enigmático nudo entre ambos que ni la muerte pudo desatar.

Lo cierto es que todo ese año de gracia de 1695 estuvo salpicado por noticias variadas y significativas. Como si no pudiera desaparecer un monumento sin que apareciera otro, entre las muertes del padre Núñez de Miranda y la madre Juana Inés, se inscribe la noticia del inicio de la construcción de la Real e Insigne Colegiata de Guadalupe, de la que da cuenta el puntual Robles:

Primera piedra en Guadalupe. Viernes 25 (de marzo), día de nuestra Señora de la Anunciación, salió la procesión de la Merced. Este día puso la primera piedra para hacer la iglesia nueva del santuario de nuestra señora de Guadalupe, el señor arzobispo D. Francisco de Aguiar y Seijas; asistió el virrey y audiencia (p. 14).

Fue un año agitado, que niega la supuesta inmovilidad colonial, desde las noticias alarmantes recibidas por el Correo de Acapulco sobre la presencia de navíos enemigos –pero que a la larga resultaron venidos del Perú con cacao–; los pleitos entre las autoridades civiles y religiosas, en Campeche; o las nuevas venidas en la fragata de La Habana; la enfermedad del virrey al derribarlo su caballo en Tacuba; o las riquezas que llegaban en la nao de la China, que traía informes de los disturbios en las Filipinas; o el mal de sangre de la virreina; o el sacerdote agustino fray Diego Sánchez, que se encontró misteriosamente muerto en su celda conventual; o los actos religiosos dedicados a la traslación de la hispánica Virgen de los Remedios, acompañada por los virreyes; o el pleito del licenciado Diego de Esquivel con el virrey y el corregidor, que lo enviaron a la cárcel; o la mucha falta de maíz que se sufrió durante el mes de abril, cuando no se le encontró en la Alhóndiga; o la muerte súbita en plena calle de un tal Felipe Gallegos; o la reiterada escasez del grano en mayo, porque “anda muy caro”; o las noticias sobre brujas y engendros que llegaban de Lima; o la denuncia de que el sobrino del señor obispo de Campeche “viene muy rico”; o la muerte el 8 de julio del padre Francisco de Florencia, también jesuita y que ha sido llamado “evangelista de Guadalupe”; o el pregón del primero de julio donde se ordenó que los panaderos den “libra de pan por medio”; o el rayo que cayó junto a Santa Cruz y mató a dos hombres, padre e hijo; o la muerte del presbítero Agustín de Medina, burócrata colonial que dejó más de 100 mil pesos de herencia; o el pleito que hubo en Palacio entre los pajes y criados del virrey, anticipo de futuros enfrentamientos políticos en sus antesalas; o la muerte de la reina María de Inglaterra, la esposa del rey Guillermo; o la elección del doctor don Francisco de Aguilar como tesorero de la Iglesia Mexicana; o el lucido atuendo de color que empleó Francisco de Ardila para el Desfile del Pendón, que cada año conmemoraba el 12 de agosto la víspera de la caída de Tenochtitlan; o las medidas de control suntuario que expidió el gobierno para “reformular los lutos con graves penas” y que no hubiera derroche insultante, controlando los vestidos de los criados, la seda de los ataúdes y el número de cirios y velas; o la “muerte lastimosa”, ya terminando ese año, de “la niña del Prado”, a manos de un “un mozuelo castizo, llamado Antonio”; o el tremendo temblor del 31 de agosto a la una del día; o la reseña del ahorcamiento del asesino de la niña del Prado, o Sol de la Alameda, que así también la llamaban, apenas una semana después de su captura (justicia expedita la de entonces); o el gran repique de acción de gracias, por la victoria española sobre los franceses en la isla de Santo Domingo; o el entierro del acaudalado vinatero Antonio de Soto, todo un Domecq o un Bacardí de la época, quien dejó 80 mil pesos de herencia; o la deliciosa noticia de que finalmente no vendría a gobernar México el marqués de Cañete, porque nunca dio al rey los 300 mil pesos que había ofrecido por el virreinato; o el portentoso milagro de Jesús Nazareno en un hospital al sanar a “un enfermo de aire y ciego”; o la quiebra casi *barzoniana* de Melchor de Peralta –precursor de los modernos tarjetahabientes– por 16 mil pesos, quien tuvo que refugiarse de sus acreedores en el templo de San Agustín; o las leyes contra la vagancia que condenaban al destierro en China a quienes no se *emplearan a fondo a sí mismos*, por “vagamundos”; o los azotes propinados a un hombre que apedreó a la autoridad, en

la persona del alcalde de corte Chacón; o el mulato que fue ahorcado, por una muerte en un obraje junto al molino de la pólvora; o el *mal de vientre* del señor arzobispo, desahuciado por los médicos; y parece que algún arreglo hubo al final entre el monarca español y el marqués de Cañete, porque “el virreinato se le dio”, según registra Robles en este *Diario* para el año de 1695².

Otro cronista de la época, el gran sabio y amigo de Sor Juana Inés, don Carlos de Sigüenza y Góngora, elaboró un informe puntual y jugoso sobre los disturbios que azotaron a la capital novohispana unos tres años antes de la muerte de la monja, dejando un ambiente de inseguridad pública y desestabilidad política; lo tituló “Alboroto y motín de México, del 8 de junio de 1692”³, y con asombro, el lector contemporáneo constatará la significativa coincidencia de muchos de aquellos sucesos con los de nuestro presente: en esa fecha México se vio sacudido por levantamientos de indígenas; terribles carestías de maíz, frijoles y otros granos; alzas escandalosas en el precio de las tortillas; incendios de edificios públicos –entre ellos lo que es hoy el Palacio Nacional–, que ocasionaron la pérdida de numerosos documentos importantes; eclipses que aterrorizaron a la población (como el del 23 de agosto de 1691); plantones y manifestaciones populares en el centro de la capital novohispana; asesinatos políticos nunca esclarecidos (como el de don Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana y Correo Mayor de las Españas –algo así como secretario de comunicaciones de entonces–, en Madrid, el 21 de agosto de 1622, y siempre se sospechó que quien había ordenado su muerte fue el mismo rey, por celos); tráfico de mercancías prohibidas (frecuentes desde entonces en Sinaloa y Colima); problemas con la exigua marina disponible para que protegiera las costas; sublevaciones de los tarahumaras por la prolongada sequía y terrible hambruna; nortes violentos en Veracruz; incompetencia y corrupción de los funcionarios públicos; deficiencias reiteradas y agudas en los servicios de la capital; represión contra los indios chichimecas; lluvias torrenciales alternadas con sequías y devastadoras granizadas; inundaciones catastróficas (achacadas por muchos a las corridas de toros, que ocasionaban la pluviosa ira divina); drenajes azolvados por falta de cuidado de las autoridades, que distraían los dineros en otros usos; una gran inflación con la consiguiente devaluación y pérdida del poder adquisitivo del entonces peso hispano; diversas intromisiones –algunas sutiles, y otras no tanto– de la iglesia en los asuntos públicos, con las consiguientes riñas entre los poderes civil y eclesiástico; sucesión de múltiples calamidades, la más terrible de todas, el voraz *chihuixtle* destructor del trigo, y que fue atribuido al eclipse solar que provocó también la caída de los pájaros desconcertados; problemas candentes con los vendedores ambulantes en el centro de la ciudad de México; insólitas nevadas (como las del 3 al 6 de febrero de 1692), y la falta de carne en los mercados, entre otras muchas desgracias: cualquier coincidencia es puramente fortuita.

El ambiente cultural de entonces, como el de ahora, también se encontraba dividido en dos grandes grupos: culteranos (gongoristas) y conceptistas (quevedianos), variantes de *Nexos* y *Vuelta* (cada quien puede ubicar las identidades de acuerdo con sus preferencias). De los libros publicados en ese año que han llegado hasta nosotros, conservados en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional, es interesante apreciar la

predominancia de los de asunto religioso: *Sermón del Domingo de Ramos*, de Pedro de Avendaño Suárez de Sousa; *Sermón de la portentosa y sin igual imagen de Nuestra Señora de Aranzazú*, de Juan Calderón; *Sermón panegírico en la solemnidad principal*, de José Carrillo; *Sermón del Inclito Patriarca San Pedro Nolasco*, de Miguel de Castilla; *Vida del siervo de Dios fray Juan de Angulo y Miranda*, de José de Castro; *Sermón de la gloriosa virgen y mártir Santa Bárbara*, de Miguel de Contreras; *Acuerdo del Rey de España al virrey para que las doctrinas de Amecameca y Sautipac sean restituidas a la Orden de San Francisco*; *Sermón panegírico que en la plausible y solemne fiesta de la Reedificación del templo de San Juan de Dios...*, de Juan de Espinosa; *Sermón que a la solemne, anual y titular fiesta del príncipe de los apóstoles San Pedro...*, de Juan Millán de Poblete; *Oración panegírica de la beatificación de Santa Juana, Princesa de Portugal, y extensión de rezo de Santa Osanna de Mantua*, de Gabriel Palazuelos; *Práctica para alcanzar lo que se pide a Dios*, de San Francisco de Sales; *Sermón de la publicación del edicto del Santo Tribunal de la Inquisición*, de Luis de Rivera; *Idea del buen prelado*, de Juan de Robles; *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México, en honor de María Santísima Madre de Dios*, de Antonio de Salazar; *Oración evangélica del príncipe y cabeza de la Iglesia nuestro esclarecido padre y señor San Pedro*, de Antonio de Saldaña y Ortega y *Sermón del gloriosísimo Doctor de la Iglesia, Ángel de las Escuelas, Sol dela Teología, Luz del Mundo, Gloria de la Religión, Santo Tomás de Aquino*, de Antonio de Torres. Esta relación prueba las preocupaciones y los intereses de los editores y lectores novohispanos para ese año de 1695.

Ante tantos desastres, naturales y humanos, la Real Audiencia formó entonces una especie de Comisión de Acuerdo y Diálogo Nacional, y más tarde, junto con la iglesia metropolitana, estableció una suerte de “Pronasol”, que trataba de dar respuesta a las necesidades más apremiantes de la población. Todo esto porque, como señalaba juiciosamente don Carlos, “no se les podía negar a estos pobres que pedían bien y es obligación del que gobierna ocurrir a todo...”. Lo cierto es que en esa época hubo una penuria bastante generalizada y, según informa el puntual cronista al que me remito, “se acomodaron los nobles y plebeyos a comer tortillas”. En otras palabras, hubo un desabasto y encarecimiento de la “canasta básica” de entonces, que no perdonó a españoles ni criollos, ocasionado entre otros factores por leyes tan absurdas como la del 4 de mayo de 1677, que decretó la prohibición de cultivar y comerciar el trigo *siligo* o *blanquillo*, que se producía maravillosamente en estas altitudes, por presiones de los especuladores de cereales; dice sobre esto Sigüenza y Góngora, como hoy podría decir con las mismas palabras otro gran cronista mexicano, su tocayo Carlos Monsiváis: “Sólo en mi tierra podía ser esto”. Siempre los males vienen de un tiempo anterior, como nos demuestran estos hechos. Sin saber mucho de economía harvardiana, el sabio novohispano explicaba así la inflación en esa fecha: “No hay medio más a propósito para que abunde en una República lo que en ella falta que el precio en que lo pone su carestía, porque él es el que a porfía la solicita de todas partes, para que así fuese en el estado presente”. Como nos conserva la memoria del cronista, se aunaron agua, hambre y fuego

para que las multitudes exaltadas no tuvieran contención en su levantamiento. Aunque desde el principio de su crónica hizo profesión de decir sólo la verdad en su relato, reconoce lo precario de la objetividad, ya que “el que mira un objeto, interpuesto entre él y los ojos un vidrio verde, de necesidad, por teñirse las especies que el objeto envía en el color del vidrio que está intermedio, lo verá verde”, aunque cuidó también de agregar que los lentes que él utilizaba eran sobremanera translúcidos y fieles. Sin embargo, la imparcialidad proclamada por Sigüenza choca con sus declaraciones de tono antindígena: “Los que más instaban en estas quejas eran los indios, gente la más ingrata, desconocida, quejumbrosa e inquieta que Dios crió la más favorecida con privilegios y a cuyo abrigo se arroja a iniquidades y sinrazones y las consigue” (p. 116).

Es revelador que el terrible levantamiento del 8 de junio de 1692 tuviera su origen más inmediato en la chispa que aportó el incendiario sermón, pronunciado el día anterior en la Iglesia Catedral con motivo de la segunda fecha de la Pascua de Resurrección, el cual agitó a la plebe y la convirtió en incontrolable, lo que, sumado a las grandes cantidades de pulque ingerido por los indígenas, provocó que al día siguiente y por un problema de abasto de las tortillas, las mujeres del primer cuadro de la capital organizaran con gran algazara y descompostura un desfile por las calles más céntricas de la ciudad, interrumpiendo el paso de los carruajes, con reclamos de justicia y pan. Parece que, según el cronista, este levantamiento no resultó demasiado espontáneo, pues declaró: “En materia tan en extremo grave como la que quiero decir, no me atrevería a afirmar asertivamente haber sido los indios los que, sin consejo de otros, lo principiaron, o que otros de los que allí andaban y entre ellos españoles, se lo persuadieron...” (p. 132). Alguna vendedora ambulante se fingió muerta por la autoridad, y esto acabó de hacer estallar los ánimos. Los estudiantes de medicina de la cercana Universidad señalaron doctamente que muerta no estaba, porque sudaba, tragaba saliva y algo pestañeó, pero no fueron suficientes las razones y siguió la turba con su “cadáver” adelante. Acota Sigüenza: “Refirióme esto un hombre honrado que se halló presente, y me aseguró, con juramento que le pedí, no sólo ser verdad lo que los estudiantes dijeron; sino el que poco antes le oyó decir a la muerta que la cargaran bien. Estos son los indios” (p. 126).

La alteración en los precios de los alimentos, la ingestión de abundante pulque, la falta de tortillas y otros ingredientes, produjeron la explosiva mezcla que estalló nada menos que en el barrio del Baratillo, hoy conocido como La Lagunilla. Aparecieron también brujerías dedicadas al maleficio de las autoridades, estalló la evasión fiscal declarada y se produjeron, con terribles resultados, plantones y asaltos contra las oficinas del gobierno, y en especial, contra la de la Real Hacienda, así como saqueos de comercios, los cuales hicieron que el gobierno movilizara al ejército y la policía, y decretara una “ley seca” contra el pulque. El terrible “levantamiento y motín de los indios de México del 8 de junio de 1692” terminó con fusilamientos, algún suicidio nunca comprobado de un prisionero, reos arrojados a las llamas y otros ahorcados, pues los más venturosos implicados recibieron penas de numerosos azotes. El virrey conde de Galve podría ser considerado un precursor de modernas instituciones como AA y

PROFAM, pues ordenó “se quitassen los Indios los capotes, y melenas, usando el traje de su nación como es ordenanza” y prohibió terminantemente el pulque⁴.

Entre los personajes famosos de esta época en la Nueva España, cabe citar en primerísimo lugar a don Fernando de Valenzuela (que no era beisbolista), favorito de Mariana de Austria y a quien llamaban –vaya usted a saber por qué– “El Duende”, marqués de Villasierra y grande de España, que fuera primeramente desterrado a Filipinas y más tarde llegó a México, en 1690. Carlos II, a pesar de alejarlo de su corte, ordenó que se le diera el tratamiento de “Excelencia”. Murió de una cox de caballo y lo enterraron en San Agustín: cuentan las crónicas que durante tres días desfiló una nutrida muchedumbre para ver su cadáver expuesto con gran pompa. Dejó sus bienes a unos sirvientes chinos que se trajo de Filipinas. Otro sujeto interesante de los muchos que vivían en México para esa fecha fue don Tomás Tremiño de Sobremonte, considerado un mártir judío, quien fuera quemado en la plaza pública y que ordenó a sus martirizadores cuando lo incineraban: “Echen más leña, que mi dinero me cuesta”. Igualmente peculiar es el caso de Guillén de Lamport, teólogo, poeta y polígloto irlandés avecindado en México, que preparó una conspiración protoindependentista. Más simpático es el enredo de Martín Garatuza, ladrón y estafador que, como un Robin Hood novohispano, quitaba el dinero a los ricos para dárselo a los pobres; tan romántica fue su estampa, que inspiró una popular novela de Riva Palacio. Hubo otros personajes que parecen sacados de la crónica actual: Antonio de Benavides, conocido como “El Tapado” (sin militar en ningún partido político), fue un embaucador que suplantó fraudulentamente el título de marqués de San Vicente, y falsificó cartas reales donde se autonombró Visitador del reino; en esa época había menos tolerancia con semejantes deslices y cuando lo aprehendieron fue encapuchado y prontamente enviado a México, donde lo ahorcaron: no le valió ni la intercesión de Sor Juana⁵. Otro personaje del momento fue el ambicioso Pedro Vélez Serrano, quien molesto porque no se le había concedido el nombramiento de Castellano del Puerto de Acapulco (algo así como Jefe de Aduanas de la época), se “pasó al portugués”, es decir, se hizo pirata, inconforme por no haber recibido el “hueso” apetecido. Como si fuera poco ilustrativo con estos personajes anteriormente evocados, nos queda todavía el caso de Antonio de Souza, caballero que en sus ratos libres se dedicaba a salteador de caminos, que fue apresado y aunque merecía la muerte y fue condenado a la pena máxima por sus muchos crímenes, por algún “acuerdo secreto” con la autoridad, lo “ajusticiaron” de mentiras y más tarde fue sacado del país bajo disfraz. Todas estas “coincidencias” aparecen debidamente registradas en las crónicas de la época: “aunque usted no lo crea”⁶. También anduvieron las feministas bien representadas en esa época, nada menos que por la famosa Catalina de Erauzo, la “Monja alférez”, novicia, soldado, comerciante, jugadora y espadachina consumada, que se cree murió por esos años en Orizaba, donde trabajaba como arriera de mulas.

Otros sucesos registrados por esa época fueron el comienzo de las obras de tallado de la primorosa sillería de la Iglesia Catedral, por Juan de Rojas, en 1695, y en ese mismo año, la culminación de la obra del templo de San Agustín. Una imagen de esa época, el

óleo titulado “La Plaza Mayor”, debido al pincel de Cristóbal de Villalpando, muestra el palacio virreinal medio construido –después del incendio que lo consumió casi totalmente en 1692, cuando no se conformaron solamente con quemar las puertas principales– y el zócalo repleto de una multicolor y activa multitud de todas las clases, razas y castas.

Aparte de constatar la curiosa coincidencia con muchos sucesos del presente, esto puede quizá también aclarar las circunstancias dentro de las que se produce el silencio y más tarde la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, en el seno de una sociedad contenida, alarmada y hasta aterrorizada por cualquier transgresión de la ley, que después se convirtiera en incontenible e irremediable. Es lógico suponer que tanto el gobierno virreinal como la jerarquía eclesiástica ajustaran un poco más las clavijas a sus subordinados, para poner freno y coto a los males sociales, y quizá el drama personal de Sor Juana no pasó de ser, en medio de tantos y tan graves problemas nacionales, un pequeño conflicto intrascendente más, que daría después pábulo para las especulaciones y las más sofisticadas leyendas. Lo cierto es, como lo afirma Antonio Rubial, que esta rebelión fue “un parteaguas entre dos épocas históricas”⁷. Ya nada sería igual que antes y sentó precedentes de mucho de lo que hoy sucede. No estaban entonces las cosas en la Nueva España como para permitir que una monja brillante y talentosa estuviera transgrediendo con sus poemas y acciones los votos de clausura que voluntaria y expresamente había asumido, para dar satisfacción a su auténtica fe cristiana y voluntad de servicio, así como a su disposición para separarse del mundo y del siglo, y cumplir su vocación de estudio e investigación. El hecho tan manipulado por la historiografía romántica de su famosa protesta de fe final, no era más que una práctica periódica normal de las monjas.

-
1. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. A. Castro Leal, Porrúa, México, 1972, t. 3, p.16.
 2. Todos estos datos aparecen consignados en la edición citada del *Diario* de Robles, pp. 9-34.
 3. Carlos de Sigüenza y Góngora, “Alboroto y motín de México, del 8 de junio de 1692”, en *Relaciones históricas*, sel., pról. y notas de M. Romero de Terreros, UNAM, México, 1992.
 4. Cf. Fray Agustín de Vetancurt, “Tratado de la ciudad de México y las grandezas que la ilustran después que la fundaron los españoles”, en *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, pról. de A. Rubial García, Conaculta, México, 1990, p. 73.
 5. Se trata de aquel romance que comienza “Gran marqués de la Laguna...”; Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras selectas*, pról., selec., y notas de G. Sabat de Rivers y E. L. Rivers, Noguer, Barcelona, 1976, p. 421.
 6. Todos estos datos los ofrece Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, FCE-SEP, México, 1985, pp. 31-33.
 7. Rubial, pról. cit., p. 11.

AMOR ES MÁS LABERINTO: FIESTA PALACIEGA VIRREINAL, ¿ZARZUELA PARCHADA?

Susana Hernández Araico

CALIFORNIA STATE POLYTECHNIC UNIVERSITY, POMONA

HACE UNOS AÑOS ME INTERESÓ *AMOR ES MÁS LABERINTO* COMO UNO DE DOS “FESTEJOS TEATRALES MITOLÓGICOS DE 1689”¹ –ÉSTE DE SOR JUANA EN LA CIUDAD DE MÉXICO EN ENERO Y EL DE LORENZO DE LAS LLAMOSAS EN LIMA EN DICIEMBRE DEL MISMO AÑO– SEGÚN APARECEN CADA UNO CON SU RESPECTIVA LOA: *AMOR ES MÁS LABERINTO IMPRESA EN SEGUNDO VOLUMEN*²; *TAMBIÉN SE VENGAN LOS DIOS*, EN MANUSCRITO INÉDITO, CON DEDICATORIA FECHADA EL 19 DE DICIEMBRE DE 1689 Y *LOA AL NACIMIENTO DEL SEÑOR DON FRANCISCO JAVIER PORTOCARRERO LASO DE LA VEGA, HIJO DE LOS EXCELENTÍSIMOS SEÑORES CONDES DE LA MONCLOVA*, ÉSTA LA EDITA MIGUEL ZUGAZIT³; DE LA COMEDIA, VARGAS UGARTE⁴ EDITA UNA VERSIÓN ARBITRARIAMENTE RECORTADA; RECIENTEMENTE SALE DE LA IMPRENTA EN SU TOTALIDAD, AUNQUE CON CARENCIAS FILOLÓGICAS, EDICIÓN COMPLETA DE CÉSAR A. DEBARBIERI (2000).

Curiosamente, por vicisitudes políticas, las loas que encabezan esos festejos con once meses de diferencia y gran distancia geográfica son presenciadas por el mismo virrey. Pues Sor Juana en su *Loa a los años del excelentísimo señor conde de Galve*, al final elogia también al virrey anterior, el conde de la Monclova y a su esposa e hijos que estaban por salir para el Perú donde la loa de Lorenzo de las Llamosas va a alabar a la nueva familia virreinal de Lima, con motivo del nacimiento del cuarto hijo. En ese estudio mío sobre ambos festejos mitológicos de loa y comedia resultaba clave su coincidencia en el año 1689 con que los fechan los historiadores del teatro basándose en las loas. Por otro lado, planteaba yo la incertidumbre de la fecha del festejo peruano que en primer lugar promovía mi comparación con el de Sor Juana. Si posteriormente he elaborado más el problema de la fecha para el montaje de la zarzuela de Llamosas, no obstante la obvia ocasión de la *Loa al nacimiento del hijo de los condes de Monclova*, incumbe abordar preguntas y problemas semejantes que muy lógicamente surgen también en torno a *Amor es más laberinto* y la loa que la precede en el *Segundo volumen* de Sor Juana (1692).

Incumbe recalcar que el acompañamiento verídico entre cualquier loa y comedia en su montaje no se puede asegurar por el simple hecho de publicarse juntas, a menos que la edición especifique que así “se representó”. Baste el caso de las loas publicadas con los autos sacramentales de Calderón para elucidar el rompecabezas histórico con que los estudiosos se han tenido que enfrentar para aparejarlas debida o posiblemente, tal es el caso de Alexander Parker, quien trata específicamente la confusión de loas publicadas con distintos autos de Calderón⁵.

Recuérdese pues que la loa es género esencialmente comodín que autores de

compañía así como editores adaptan constantemente como prólogo a x comedia. Respecto a la comedia mitológica de Sor Juana, propongo, por lo tanto, que se considere con seriedad la duda que documenta esa edición *princeps*, misma sobre el acompañamiento de la *Loa a los años del excelentísimo señor conde de Galve*: “que parece precedió a la Comedia que se le sigue”. Solamente la primera edición del *Segundo volumen* (1692, p. 378) indica sobre esta loa “que parece precedió a la comedia, que se le sigue”, y eso cambia ya al año siguiente en la segunda edición (1693, p. 302) a “que precedió a la Comedia que se sigue”, Alberto G. Salceda opta por esta segunda frase⁶. Aclara al introducir sus notas a la loa “Suponiendo que algún motivo habrán tenido los encargados de la ed. 1693 para corregirlo, seguimos el texto de ésta” (p. 570). Octavio Paz⁷ a su vez no expresa duda alguna sobre el acompañamiento de loa y comedia. Mi propia lectura anterior y la de otros, adolece de problemas graves precisamente por interpretar *Amor es más laberinto*, de acuerdo con esa loa, como texto dirigido también al Conde de Galve, con los exvirreyes Condes de la Monclova aún presentes. La duda que la edición *princeps* misma expresa sobre el acompañamiento de la loa avala otras circunstancias históricas que presten más coherencia a una lectura de la comedia mitológica de Sor Juana como producción palaciega. Al mismo tiempo incumbe tomar en cuenta algunos problemas dramáticos con que Sor Juana se enfrenta en torno al teatro de su tiempo y cómo se complican o resuelven con la colaboración impresa de la segunda jornada de Guevara.

Sobre el *Segundo volumen*, donde aparece *Amor es más laberinto*, ese grueso volumen de 1692 que comienza con la *Crisis de un sermón*, Elías Trabulse nos dice, “reavivó el rescoldo de una vieja polémica que, de golpe, había pasado del ámbito de la Nueva España al de todos los lectores de Sor Juana en el mundo hispano-lusitano”⁸. En ese mismo tomo de 1692, que gran sensación habrá causado, pues tuvo tres ediciones distintas al año siguiente⁹, aparece también la otra comedia mucho más conocida de Sor Juana. Es decir, que la fénix mexicana luce a través del mundo hispano-lusitano, además de su consumado dominio retórico en el ámbito teológico, también su talento de comediógrafa, o sea, practicante de la poesía cómica. Si el *Segundo volumen* de Sor Juana la confirma como brillante teóloga así como profundísima poeta de metáforas metafísicas en el *Primero Sueño* y sus autos sacramentales, también pretende difundir para colmo de perturbados prelados envidiosos en la Nueva España su fama en el género controvertido de la poesía cómica, el más debatido por los moralistas desde los principios del enorme impacto deleitoso de la comedia lopesca sobre un público masivo¹⁰. Ya que a través de un siglo, la comedia se convierte en el género de diversión masiva con enorme éxito comercial en manos de Lope y sus seguidores y con grandioso prestigio palaciego en manos de Calderón. Los moralistas insisten en desaprobala vehementemente como espectáculo de perversión de costumbres para la juventud y para las mujeres, por idealizar y visualizar sobre el escenario el atractivo del juego de las pasiones¹¹. Aun así, la influencia de éstos no logra afectar en el más mínimo grado las alabanzas hiperbólicas de los prelados y letrados que prologan el *Segundo volumen* de Sor Juana. No obstante sus dos comedias de intrigas amorosas tupidas de engaños, traiciones y desafíos de

autoridad, queda aprobado por el censor Navarro Vélez ya que “ni aun en vn apice ofende... la Pureza de las costumbres mas santas” y se da la licencia para que se imprima por “no contener cosa contra nuestra[s]... buenas costumbres”¹².

Ahora parecerá una perogrullada afirmar que Sor Juana escribe porque puede. Es decir, la monja jerónima sabe bastante bien los códigos estilísticos de los diversos géneros para atreverse a poner su labor retórica-estética en exhibición pública, primero en su recitación oral, montaje, o difusión manuscrita en la ciudad de México y, posteriormente, por obra de la Condesa de Paredes en publicación impresa, nada menos que en la gran ciudad del imperio. El *Segundo volumen* recibe aprobaciones impresionantes de autoridades eclesiásticas y letradas que responden a la invitación a apoyar su publicación con elogios exageradamente efusivos del “monstruo de las mujeres y prodigio mexicano” (p. 26) por sus vastos conocimientos. Evidentemente quedan impresionadísimos todos ellos no sólo con la *Crisis de un sermón*, sino también con el *Primero Sueño* y los dos autos sacramentales, según elogia como excepcionales esas composiciones de Sor Juana el calificador del Santo Oficio, Juan Navarro Vélez, quien, sobre el *Primero Sueño*, concluye:

En fin es tal este *Sueño*, que ha menester Ingenio bien despierto, quien huviere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de Pluma Docta, el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado para que todos gozen los preciosissimos tesoros de que está rico.

Sobre los “Actos sacramentales” de Sor Juana, Navarro Vélez (p. 9) señala que “son cabalmente perfectos, y en todo cumple con lo que debe à las leyes del Theatro, à la verdad de la Religión, a la pureza de la mas sana Doctrina y à la Soberana Magestad del Misterio”.

Entre todos los prologuistas, particularmente los que comentan su habilidad literaria-artísticateatral habrán notado el excepcional festejo teatral completo –con canciones, loa, sainetes y fin de fiesta, todos de una misma pluma– que incluye la comedia *Los empeños de una casa*. Habrán observado que, además de escandaloso e ingenioso enredo dentro de desafiantes límites de tiempo y lugar, va más allá de los parámetros de comedia de capa y espada por una interrupción central de la acción con estática efusión lírica-erótica de todos los personajes. Con música y canto se inserta así en la intriga cómica una escena de zarzuela. Rara impresión les habrá producido también a sus primeros lectores la anómala comedia mitológica de Sor Juana, donde queda atrofiado el despegue musical de la loa y de la primera jornada¹³ y donde la muerte de uno de los galanes no impide el fin de comedia relativamente feliz en bodas. Aparte de los otros citados en el texto, se leen en la Censura de Christoval Bañes de Salcedo “aya conseguido iguales Palmas en la gracia del Sueco, gravedad del Cothurno, dulzura de la Lira y magestad de la Trompa”; y en los comentarios del Dr. D. Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, Canónigo en la Santa y Metropolitana Iglesia de Sevilla: “ya en lo Comico, vniendo singular erudicion de Humanas, y Divinas Letras, siga ingeniosas Alegorías, en que funda las sutiles, y claras Idéas de los Autos Sacramentales”; del Padre Maestro Fr. Pedro del Santísimo

Sacramento, Religioso Carmelita Descalço y Predicador en su Colegio del Ángel de la Guarda de Sevilla, de la misma Orden: “que la aplaudan en las Escuelas, en las Vniversidades, en las Academias, en los Teatros, para que sea de Doctos la alabança”; del Hermano Lorenzo Ortiz, de la Compañía de Jesús: “Pues abreviando todo el Coro del Parnaso à sus acentos ella sola, canta... como Terpsicore, Festividades sonoras para los instrumentos, como Thalía, Comicos divertimientos”; para comentarios más especializados sobre la música en Sor Juana, de posible conexión con *Amor es más laberinto* y la loa que la precede en el *Segundo volumen*, véanse los comentarios del P. M. Joseph Zarralde, Religioso Professo de la Compañía de Jesús, y primer Predicador en su Casa Professa de Sevilla (1692).

Amor es más laberinto, habrá presentado un enigma, si no para los primeros lectores del *Segundo volumen* que sabrían sobre su composición y ocasionalidad, seguramente para todos los demás que, conocedores de teatro, ignoran las circunstancias del montaje. ¿Qué se propone la excelsa escritora, obviamente consumada poeta, al publicar un texto teatral mitológico que no cumple lo que promete la loa y primera jornada y que, además, incluye segunda jornada de otra pluma con estilo poético, si no dramático-teatral, discordante? Bien podría reconocer Sor Juana que los únicos comentarios reducidamente elogiosos sobre todas sus composiciones en su *Segundo volumen* se enfocaran precisamente en sus comedias, en palabras del censor del Santo Oficio, Juan Navarro Vélez:

De las comedias solo diré que me parecen dignas de hazer entre las mas aplaudidas de los Autores mas primorosos en este genero de Poesia, y que en los Theatros merecerán los aplausos que se grangean en el papel (OC, 1692, p. 8).

La hiperdulía que caracteriza los comentarios de todos los prologuistas del *Segundo volumen* se restringe obviamente en el caso de las dos comedias, ya que ninguna observa las convenciones de comprobado éxito y aclamación popular. Además, tal cual se imprime, la comedia mitológica realmente llega a granjearse muchos menos aplausos que *Los empeños de una casa*. *Amor es más laberinto*, sin duda, se habrá granjeado más aplausos en su montaje novohispano original que los que amerita en imprenta. Existen noticias cuestionables de dos montajes posteriores de *Amor es más laberinto* en 1692, en Madrid, y en 1709 en Manila, según artículo de María y Campos en el suplemento dominical *México en la Cultura* (145), 1951, citado por Paz. Tengo noticias no documentadas de un montaje mucho más reciente en otoño de 1999 en Puebla, por la Compañía Nacional de Teatro del INBA, bajo la dirección de José Solé.

Su estreno palaciego exitoso justificaría su aparición en “el papel” porque ahí “ya desigual por la doble autoría, resulta además confusa y desvaída”, como dictamina J. J. Arrom¹⁴.

Años atrás, tales comentarios sobre la comedia mitológica de Sor Juana me parecían sintomáticos de la incomprensión desdeñosa del teatro palaciego barroco que yo intentaba aclarar en aquel estudio (1996) de los festejos de Sor Juana y de Llamosas,

ligados cronológicamente por sus loas del mismo año de 1689. Aquel estudio mío sobre la producción palaciega de la fénix americana y del dramaturgo peruano pretendía principalmente disipar el desprecio crítico predominante que precluía, en el ámbito de los virreinos americanos, un examen –ya bien encarrilado respecto al teatro cortesano calderoniano– de su importancia política-cultural como espectáculos totales de todas las artes, patrocinados por y lógicamente al servicio del poder, una excepción entonces era el fino estudio de Frederick Luciani¹⁵ que, por otro lado, ofrece (p. 175) un interesantísimo comentario sobre los Condes de la Monclova como “amigos y mecenas de Sor Juana”. Este ensayo se propone, pues, elaborar más ese análisis primerizo mío de *Amor es más laberinto* que ya notaba el atrofiamiento de la dimensión musical de la loa y primera escena. Se plantea ahora la lectura de un laberinto teatral que, sin la separación histórica entre loa y comedia, desorienta y desconcierta más y, de hecho, resulta mayormente “confusa y desvaída”.

Sor Juana sabe muy bien que, para la década de los ochenta de su siglo, el teatro se ha reconvertido en artefacto cultural principalmente de consumo palaciego, es decir, para destinatarios de los más poderosos y, como tal, de trama mitológica, de musicalidad desbordante y a diferencia del teatro renacentista de espectacularidad impresionante, debido a enormes avances escenotécnicos impulsados por ingenieros italianos. (En España, la llegada del florentino Cosme Lotti significa impresionantes avances en escenografía, como puntualiza con más detalles que estudios anteriores Maria Grazia Profeti¹⁶). Sor Juana, igual que Llamosas, sabe bien que ese teatro mitológico musical espectacular era o zarzuela de dos jornadas¹⁷, a veces hasta con tres argumentos¹⁸, o, en otras ocasiones como comedia grande de tres jornadas, con los dos argumentos tradicionales inseparablemente entrelazados. Ambos dramaturgos virreinales saben, también, que los dos tipos de pieza son, además, de ambiente pastoril. Admirarían las loas musicales-alegóricas para tales espectáculos que, perfeccionadas por Calderón como mini-autos profanos, cumplen el propósito tripartito tradicional del género de la loa: 1) llamar la atención del público; 2) loar y así congraciarse con los patrocinadores; y 3) preludiar de algún modo, a manera de proemio clásico, la comedia a continuación¹⁹. Todas las loas sacramentales de Sor Juana exhiben su dominio de las exigencias de este género de teatro breve introductorio de abolengo clásico y de bien establecida tradición ibérica²⁰. La *Loa a los años del excelentísimo conde de Galve* que, en el *Segundo volumen*, precede la comedia mitológica para la cual probablemente no se escribe, bien podría considerarse el más notable logro sorjuaniano dentro del género. De hecho, es la más extensa de todas las loas de Sor Juana²¹.

Curiosamente, esta maravillosa pieza breve resalta, además, como un adepto calco reducido de la loa de Salazar y Torres para *Elegir al enemigo*. Si la comedia de Sor Juana demuestra que conoce la de Salazar y Torres²², no es de sorprender que también la loa con que va impresa *Amor es más laberinto* apunte a la loa de aquella comedia. En efecto, la *Loa a[l] conde de Galve* habrá parecido posible preludio de *Amor es más laberinto* a los editores del *Segundo volumen* precisamente por esa obvia relación de ambas respectivamente a la loa y comedia de Salazar y Torres celebradas y publicadas

juntas. La primera obra conocida de este dramaturgo novohispano de formación y ejemplo de éxito cortesano para escritores virreinales, *Elegir al enemigo*, se monta para festejar los tres años del futuro Carlos II, en 1664, pero no se publica sino póstumamente en 1681. O'Connor señala que “La primera obra conocida de Salazar presentada a la corte fue *Elegir al enemigo*, montada el 6 de noviembre de 1664, el tercer cumpleaños de don Carlos II. Fue bien recibida por el público cortesano y popular, y al menos trece ediciones de la comedia indican su popularidad y éxito”. Según Carlos Miguel Suárez Radillo²³, también se monta en México entre 1677 y 1679. María y Campos anota lo siguiente pero, igual que Suárez Radillo, sin ninguna documentación:

1677, 78 y 79.—Se representan en el Coliseo las comedias de Agustín de Salazar y Torres, sobrino del virrey Torres y Rueda, tituladas “Elegir al enemigo”, “Los juegos olímpicos” y “El encanto es la hermosura, y Hechizo sin hechizo”, una especie de segunda parte de la Celestina, de Fernando de Rojas.

En la loa para *Elegir al enemigo*, Salazar y Torres combina cuatro cuartetos alegóricos danzantes: las cuatro etapas cotidianas del sol, las cuatro estaciones, los cuatro elementos y las cuatro partes del mundo. Toda esta coreografía alegórica operática que Salazar y Torres despliega, dirigida por la Edad, el Día y la Alegría se reconcentra en la *Loa a los años del excelentísimo conde de Galve*. Sor Juana reduce el esquema coreográfico alegórico de Salazar a un solo cuarteto de las estaciones, dirigidas por la Edad. Con desbordante musicalidad, alaba no sólo al nuevo Virrey en su natalicio, sino al anterior, el conde de la Monclova, junto con su consorte y tres hijos, mencionados todos al concluir la Loa:

INVIERNO

Y el nobilísimo, ilustre
de Monclova invicto Conde
que las palmas de su stirpe
son laureles de su nombre;
que en el Templo de la Fama
por afrenta de los Doce,
sus Césares aventaja
y excede sus Escipiones;

ESTÍO

con la aragonesa Venus,
prodigio hermoso del Orbe,
a cuya hermosura vienen
cortas las ponderaciones,
pues aun no son de sus claros
soberanos arreboles
las luces del Firmamento

osadas emulaciones;

VERANO

con los que de su nobleza
soberanos sucesores,
de su regio tronco son
fecundas propagaciones
Joaquín, Antonio, y Josefa,
que a sus invictos mayores
imitando, cumplirán
las altas obligaciones
¡vivan, para que eternicen,

OTOÑO

en largas generaciones,
las altas glorias de tanto
altivo ascendiente héroe!

(vv. 529-556).

En cuanto a la intertextualidad entre las comedias de Salazar y Torres y de Sor Juana, se nota primeramente en que ambas se ubican en el mismo lugar, en Creta. Salazar y Torres, sin embargo, introduce su comedia de tres jornadas con escena inicial de montes y marina que exige la elaborada escenografía en boga de marcados contrastes espaciales-kinésicos. Además, evade el mito del Minotauro con una deleitosa intriga amorosa entre personajes del todo inventados, sin relación alguna a la mítica construcción de Dédalo. Sor Juana, siguiendo el mismo esquema dramático de *Elegir el enemigo*, construye la intriga amorosa entre dos damas y tres galanes con respectivos criados, según Tomas O'Connor recientemente demostró. Así y todo, Sor Juana pretende afrontar mayor desafío enredando la intriga amorosa entre personajes explícitamente ligados al mito del laberinto de Creta. De hecho, Sor Juana va a aprovechar el lugar, como Lope, Tirso y Calderón, para desarrollar la acción en torno al archiconocido mito de su laberinto y su más famoso prisionero, Teseo. A la comedia *El laberinto de Creta* de Lope, Michael D. Mc Gaha²⁴ la fecha entre 1611-1618. Según Marcela B. Sosa²⁵, *Amor es más laberinto* es “una *refundición* (difusa), es decir, una reescritura a partir de un texto generador, texto modelo: el *Laberinto de Creta* de Lope de Vega”; cabe especular cómo y cuándo pasó a la Nueva España esta comedia o cómo Sor Juana sabría de ella. *Los tres mayores prodigios* de Calderón incluye una jornada sobre Teseo; se monta el día de San Juan en 1636; se publica en la Segunda parte de 1637²⁶. En el auto sacramental de Tirso de Molina, *El laberinto de Creta*, así como en el de Calderón *El laberinto del mundo*²⁷ que Parker fecha entre 1651 y 1658, Teseo representa a Cristo.

Pero si la *Loa a[l]... conde de Galve* se lee como espectáculo alegórico musical del todo satisfactorio, de acuerdo con las convenciones del género para fines del siglo XVII,

muy distinto resulta con “la comedia que se le sigue” (*Segundo volumen* 1692, *Segundo tomo* 1693). ¿Qué pretende Sor Juana con sus dos jornadas de asunto mitológico pero solamente con música y canto en la primera escena, y totalmente ausente en su otra jornada? En lo que parecería gestación musicalmente incompleta de una zarzuela, típicamente formada de dos jornadas, la segunda jornada de don Juan de Guevara figura como verdadero parche coreográfico. Esta parte de Guevara principalmente contribuye mayor elaboración musical con el sarao y más efusión lírica con los sonetos paralelos de Fedra y Ariadna. Desde mediados del siglo XVII el soneto en el teatro había caído en desuso²⁸; así lo constata R. Osuna²⁹, citando de un personaje calderoniano en *Antes de todo es mi dama*: “aunque hoy el dar un soneto / no está en uso, despertando / las ya dormidas memorias / de Boscán y Garcilaso”; Calderón, sin embargo, todavía acude a la forma de manera nostálgica en *Eco y Narciso* de 1661³⁰. La tercera jornada de Sor Juana también contiene un soneto (vv. 449-462).

Dramáticamente, la segunda jornada de Guevara intensifica la intriga pero no agrega nada esencial para la resolución de la tercera jornada. En imprenta, se trata evidentemente de un laberinto teatral que a manera de laberinto poemático se puede montar o leer por lo menos de dos maneras, como zarzuela musicalmente tronchada, únicamente con la primera y tercera jornada, más sainete entremedio (además de alguna loa y fin de fiesta), o como tragicomedia con las tres jornadas donde la segunda resulta parche lírico, a manera de prolongado sainete sin desconectarse de la siguiente jornada. Algo semejante arma Calderón con el sarao de la segunda jornada de *El castillo de Lindabridis* donde el gracioso señala la novedad de que “la música suplirá / ausencias del entremés [y que] por lo menos extrañeza / será de ingenio saber que hoy todo cuanto hay que ver es cortado de una pieza”³¹. En *Amor es más laberinto*, en vez de un solo corte sin zurcidos, se nota más bien un parche por la discordancia del estilo en la segunda jornada de la pluma de Guevara, aunque algunos pasajes cómicos de Atún y Racimo denoten un estilo muy parecido al de sus intervenciones en las otras dos jornadas³². Recuérdese que en *Los empeños de una casa*, Sor Juana inserta a la mitad de la segunda jornada un trozo musical que detiene la intriga con autoreflexión lírica por parte de cada personaje. O sea que ya en su primera comedia, la dramaturga experimenta con un demarcamiento líricamente separado del resto de la acción. En el caso de *Amor es más laberinto* se trata de la inserción coreográfica del sarao donde, sin embargo, resalta aun más el artificio de la superimposición por la diferencia de autores. Con el obvio emplaste se construye un laberinto “en papel” que entonces se puede leer y montar por lo menos de dos maneras: con o sin la segunda jornada de Guevara. Para el otro “Laberinto” de Sor Juana, un poema que se puede leer de tres maneras, con endecasílabos, con octosílabos, o con exasílabos: “Laberinto endecasílabo para dar los años la Excelentísima Señora Condesa de Galve, al Excelentísimo Señor Conde, su Esposo”. Méndez Plancarte señala su antecedente más cercano curiosamente en la loa de Salazar y Torres a *Elegir al enemigo*. Tal parecería que este texto poético-teatral influye en Sor Juana de manera sorprendente:

Cantan las tres

Día: Aurora, bello nuncio, de las luces

Edad: ¿Bello nuncio de las luces?

Alegría: ¿Nuncio de las luces?

Día: Dorado Cenit, centro de los rayos

Edad: ¿Cenit, centro de los rayos?

Alegría: ¿Centro de los rayos?

Día: Purpúrea veloz Tarde voladora.

Edad: ¿VeloZ Tarde voladora?

Alegría: ¿Tarde voladora?

Día: Y Noche, negra sombra del Ocaso.

Edad: ¿Negra sombra del Ocaso?

Alegría: ¿Sombra del Ocaso?

(Representando)

¿No advertís cómo en los ecos
en la misma invocación suena
de Día, Edad y alborozo
dividiendo las cadencias?

Las Dos: ¿Cómo?

Alegría: Repitamos solas
nuestras cláusulas, y en ellas
probareis como resulta
una invocación perfecta.

Día: Yo dije así.

Las Dos: Pues las dos
seguimos de esta manera.

Día: Aurora, bello nuncio de las luces.

Dorado Cenit, centro de los rayos.

Purpúrea veloz Tarde voladora.

Y negra Noche, sombra del Ocaso.

Edad: ¿Bello nuncio de las luces?

Cenit, centro de los rayos?

¿VeloZ Tarde voladora?

¿Noche sombra del Ocaso?

Alegría: ¿Nuncio de las luces?

¿Centro de los rayos?

¿Tarde voladora?

Sombra del Ocaso?

Salen la Aurora, el Cenit, la Tarde y la Noche, cantando y bailando

(Salazar y Torres, 76-77).

Cabe preguntarse si el montaje original de *Amor es más laberinto* consistiría de dos o

tres jornadas o si la segunda de Guevara se inserta en la publicación del *Segundo volumen*, ¿quizá con intención de la Condesa de Paredes y/o de Sor Juana de adquirir mayor protección contra sus enemigos novohispanos? Pues, en la segunda jornada surge coincidentalmente el motivo de las finezas del amor y se proyecta dramáticamente cómo la máxima fineza de una hermosura es no hacer ninguna para no obligar al amante. He ahí la diferencia radical entre Fedra y Ariadna y por qué Teseo prefiere en plena libertad amar a Fedra que no hace nada por salvarlo mientras que Ariadna se lamenta de su desagradecimiento. ¿Pretendía Sor Juana con la publicación de ese laberinto teatral de desconcertante estructura apoyar una vez más, por medio de un colaborador, la cuestión palpitante de las finezas y la libertad? Este Guevara, “don Juan”, en vez de mero “licenciado” e “ingenio conocido” (OC, 1692, p. 389) también habrá disfrutado de cierta influencia palaciega, según sugieren las alusiones de la jerónima a un Guevara en sus romances 36 y 38.

En el romance 38, de hecho, Sor Juana concluye en nota cómica señalando una incursión de éste en su labor:

y... más hételo a Guevara,
que ya llega muy preciso
por el Romance, y me quita
lo que iba a decir, del pico.

Sin duda se trata del apreciado personaje cuya muerte el *Diario* de Robles constata el 11 de abril de 1692: “Viernes 11, murió el Lic. Juan de Guevara, capellán de Santa Inés, donde lo enterraron”³³. Tristemente, no llegaría pues a ver su segunda jornada publicada en el *Segundo tomo* de Sor Juana que no arriba a la Nueva España sino hasta principios de 1693³⁴.

Pero irrespectivamente de que la comedia mitológica publicada en ese volumen se haya montado originalmente en colaboración como comedia de tres jornadas. El *Sainete primero de palacio* que se publica con *Los empeños de una casa* bien podría servir de mejor enlace entre las dos jornadas de Sor Juana de *Amor es más laberinto*. Salceda mismo, aclarando el sainete primero con larga cita de Maura y Gamazo, comenta: “Parece que también a estos *galanteos de Palacio* se refieren la escenas del sarao de la segunda jornada de *Amor es más laberinto* (la de Guevara)”. El penúltimo parlamento de Racimo en la primera jornada y el primero de Atún en la tercera jornada (segunda de Sor Juana) entroncan bien con el *Sainete primero de palacio* entre medio de esas dos jornadas; el primer parlamento de Racimo en la tercera jornada (segunda de Sor Juana) toca de nuevo los celos que Lidoro le causa a Baco en la primera jornada así como la “pendencia” interrumpida en la primera jornada. Podemos asegurar que difícilmente se habrá montado junto con la loa a los años del Virrey Conde de Galve para ese único cumpleaños del Virrey en que ésta pudo presentarse, el 11 de enero de 1689, cuando el Conde de Monclova y su familia aún no partían para el Perú. Schmidhuber se adhiere a la posibilidad de montaje separado para la loa publicada con *Amor es más laberinto*; pero

en vez de postular otra fecha para la comedia, señala para la loa otra posible fecha, de acuerdo con lo que Robles observa para el domingo 23 de enero de 1689: “En la noche, salió carro del colegio de la Santísima Trinidad, por la elección hecha de abad de San Pedro; y echaron una loa en Palacio al virrey, conde de Galve, y otra al conde de la Monclova” (p. 174). Recuérdese, sin embargo, que la loa se anuncia en su título explícitamente para el cumpleaños del conde de Galve; dada la presencia de los Condes de la Monclova, como Salceda dedujo, la loa sólo podía celebrarse para el 11 de enero de 1689. De manera que cuando Robles constata el primer mes del 89: “Martes 11, fueron los años del virrey, conde de Galve: tuvo comedia en palacio” (*id.*), la loa definitivamente tuvo que haberse presentado; de eso no hay duda, según constata Salceda (*OC*), señalando el único cumpleaños del Conde de Galve cuando los Condes de la Monclova aún no parten para el Perú. Pero para qué comedia se presentó la loa, no se puede precisar. Schmidhuber (p. 133) se adhiere a la posibilidad de montaje separado para la loa publicada con *Amor es más laberinto*; pero en vez de postular otra fecha para la comedia, señala para la loa otra posible fecha, de acuerdo con lo que Robles observa para el domingo 23 de enero de 1689: “En la noche, salió carro del colegio de la Santísima Trinidad, por la elección hecha de abad de San Pedro; y echaron una loa en Palacio al virrey, conde de Galve, y otra al conde de la Monclova” (p. 174). Recuérdese, sin embargo, que la loa se anuncia en su título explícitamente para el cumpleaños del Conde de Galve; dada la presencia de los Condes de la Monclova, como Salceda dedujo, la loa sólo podía celebrarse para el 11 de enero de 1689.

Muy probablemente no es para *Amor es más laberinto* tal como se publica ni en ninguna de sus versiones laberínticas de dos o tres jornadas.

Aparte de la duda que la edición *princeps* documenta sobre el acompañamiento verídico entre loa y comedia, Salceda ya había señalado otro indicio para la posibilidad de que la comedia de Sor Juana y Guevara no hubiera sucedido a la loa que festeja el cumpleaños del nuevo Virrey. Pues Sor Juana alaba la comedia a continuación como selección especial del Virrey festejado (vv. 273-279). Sor Juana no sólo no alabaría su propia comedia en su loa introductoria sino que, de hecho, *Amor es más laberinto* estaría muy lejos de haber sido una comedia escogida por el nuevo Virrey para el festejo de su cumpleaños. Recuérdese que el Conde de Galve acaba de concluir su servicio con gran prestigio a la corte como asistente al valido de la reina Mariana, el famoso Duende, en la organización de comedias y fiestas palaciegas³⁵. Maura y Gamazo³⁶ da los siguientes detalles al respecto:

Nadie superó a Valenzuela como organizador de este siempre añorado esparcimiento, al que la señorial amplitud del salón grande de Palacio (por nombre también *dorado* y *de comedias*) permitió asistir, amén de la Corte, a gran número de invitados. Acertaba el Duende, como ninguno, a escoger la mejor obra del repertorio antiguo o del moderno; distribuir adecuadamente los papeles de ella entre cómicas y cómicos de las cuatro compañías actantes a la sazón en los corrales madrileños...; a concertar... todo lo referente al vestuario; a dirigir por sí mismo la pintura y emplazamiento de las decoraciones, mientras el Conde de Galve, hermano de Pastrana, Mayordomo [Mayor de la Reina] de la reciente promoción, presidía los ensayos y le secundaba muy diestramente como subdirector de escena.

La comedia para festejar el primer cumpleaños mexicano del Conde de Galve tendría que ser una muy de su gusto, de las que estaba acostumbrado a disfrutar como experto subdirector de festejos en la corte madrileña. *Amor es más laberinto* está muy lejos inclusive de aproximarse a la gracia dramática de *Elegir al enemigo* de casi 30 años atrás, menos aún a las comedias mitológicas y zarzuelas de Calderón o a las de Bances Candamo. No obstante, un prologuista en su alabanza hiperbólica la hace merecedora del homenaje de los más destacados dramaturgos: “Sus entremeses Velez le tributa / Y Calderón sus Autos y Comedias”; otro la asemeja “en la gravedad a Zarate... en lo festivo a Cancér, en lo discreto a Solís, y en las composiciones Dialogicas a Calderon” (OC, 1692, pp. 77 y 94).

Amor es más laberinto no está, pues, concebida para impresionar a un Virrey recientemente llegado a la Nueva España, experto en festejos palaciegos, acostumbrado a zarzuelas mítico-pastoriles en el coliseo del Buen Retiro, ni menos para elogiarlo por medio de un protagonista de destacado heroísmo guerrero. Como comedia mitológica, definitivamente está destinada para poderoso patrocinador, pero de tal formación que no objetara contra innovaciones en el texto teatral como irregularidades de ignorantes en el perímetro del imperio.

En *Amor es más laberinto*, claramente se nota la experimentación de Sor Juana con una comedia palaciega, su proyección desde un patrón establecido hacia otras posibilidades teatrales. Un texto mitológico con la típica llegada marítima del forastero, en vez de desarrollarse *all’aperto* en escenas pastoriles de mutaciones escenográficas se adentra en escenas interiores de intriga amorosa, con equívocos y confusiones en la oscuridad. Todavía en la tercera jornada (vv. 646-650 y 772-773) se mencionan de nuevo en escena de intriga palaciega las naves en puerto o marina que nunca se llega a visualizar. La crítica feminista apropiadamente explota esta dimensión simbólica³⁷. Los críticos de teatro virreinal repiten que se trata realmente de una comedia de capa y espada³⁸. Pero no se ha examinado la imbricación de géneros teatrales que se da precisamente con una comedia de enredo que, en vez de ubicación urbana con protagonistas de media nobleza, resulta palaciega con personajes mitológicos pero casi sin nada de música. El leer *Amor es más laberinto* simplemente como comedia de capa y espada palaciega o como expresión personal de mujer evade el fenómeno teatral de un montaje del texto en su propio medio ambiente, ante determinado público, con expectativas convencionalmente marcadas. Para poder afirmarse como mujer y sujeto colonial, Sor Juana no puede simplemente ignorar los códigos estéticos; tiene que demostrar siempre un dominio sobre ellos que le permite traspasarlos. No podía arriesgarse a quedar mal en términos estéticos y ser catalogada de ignorante o incapaz de lograr lo que se propone, en este caso, un laberinto de comedia mitológica donde estructura y tema se refuerzan y reflejan mutuamente— “más laberinto que el de Creta”—, observa acertadamente Chávez sobre la segunda comedia de la dramaturga³⁹.

Por eso, en la típica despedida de comedia, donde de acuerdo con la retórica clásica, el poetadramaturgo pide perdón por sus faltas para congraciarse con el público, Sor Juana acude a frase muy peculiar:

Y perdón, rendida
os pide la pluma que,
contra el genio que la anima,
por serviros escribió
sin saber lo que escribía

(OC, vv. 1258-1262).

Aquí Sor Juana, como la retórica clásica dicta, ofrece disculpa con intención de ganar la benevolencia del público. Pero no recurre a la típica despedida rápida de dramaturgo que –como el “Perdonad sus yerros” (v. 1280) en *Los empeños de una casa*– irónicamente alude a faltas en su pieza no por reconocer de hecho una composición fallida, sino por reducir, con la estrategia retórica de *litotes*, la posibilidad de una recepción negativa. Al final de *Amor es más laberinto*, Sor Juana, en vez, admite el carácter experimental del texto, disculpándose por no observar los paradigmas de la poesía cómica que bien conoce. Reconociendo las enormes diferencias de *Amor es más laberinto* con los festejos palaciegos madrileños, niega conocimiento de, o responsabilidad por lo que ha escrito. Explica que así se le ha ordenado que escriba. Si Sor Juana insiste, a través de otras composiciones, que escribe sólo por obediencia, la elaboración exculpatoria al final de *Amor es más laberinto* coincide con el énfasis de los diversos aprobadores en este aspecto de escribir “la Minerva Indiana” contra su propio gusto. Explica Margo Glantz⁴⁰ al respecto:

Es quizá otra de las armas utilizadas en la estrategia desplegada para su defensa: escribir a contracorriente y por exigencia de los poderosos parece eximirle de la culpa que los sacerdotes novohispanos le achacan. A pesar suyo entonces, Sor Juana produjo las obras prodigiosas que sorprenden a sus admiradores.

Evidentemente, estos “varones insignes en... Letras” (OC, 1692, p. 16) que aprueban y elogian hiperbólicamente los textos sorjuanianos impresos en el *Segundo volumen* reconocerían las anomalías de *Amor es más laberinto*. De manera que se preguntarían sus primerísimos lectores, así como nosotros: ¿Qué pretende Sor Juana con la composición de esa comedia mitológica? La pregunta no es, entonces, como proponía Margaret Sayer Peden: ¿Por qué cambia el mito del laberinto de Creta convirtiendo a Fedra y a Ariadna en rivales por el amor de Teseo, aun antes de escapar éste de Creta? Ya se ha visto que la diferencia entre las hermanas facilita en la jornada de Guevara ese motivo predilecto de Sor Juana de las finezas, además del tema de la libertad. Pero los mitos se readaptaban siempre. El comediógrafo los cambia para estructurar su propio argumento con ecos de cualquier archiconocido mito grecorromano. Calderón lo había hecho constantemente. Por varios siglos ya las *Metamorfosis* de Ovidio son la fuente de los artistas que suelen elaborar su propia variación de los mitos. Por el simple hecho de adaptar el mito de Teseo-Ariadna-Fedra, Sor Juana entonces no se muestra nada innovadora. No hace más que cumplir con la expectativa de apropiarse del mito para sus

propios propósitos estéticos-dramáticos. Como dice Chávez: “Sor Juana demuestra bien en su comedia la habilidad con la que, sin adulterar las viejas leyendas, las metamorfosea según su propósito” (p. 181). La pregunta entonces no es ¿por qué cambia el mito? sino más bien, ¿por qué, en primer lugar, Sor Juana acude al mito del laberinto de Creta?, sobre todo si su modelo más cercano, Salazar y Torres, lo había rehuido.

Evidentemente, la representación de Teseo como héroe militar es una de las principales preocupaciones de Sor Juana, según se observa en su parlamento de la primera jornada que hasta nuestros días impresiona a todo lector por su afirmación de la prioridad de la valentía personal por encima de la nobleza heredada. Octavio Paz afirma que “el interés de esta comedia no reside en sus versos artificiosos y refinados ni en las complicaciones de la acción, sino en el discurso de Teseo, en el primer acto” (p. 438). Ya Chávez (pp. 181-186) años atrás también destaca la importancia de Teseo. Expresando su teoría del origen del Estado, Teseo, aclara Paz, empieza diciendo que, aunque es de sangre real, no habla como un rey sino como un guerrero: un buen soldado puede convertirse en “rey supremo” pero de un rey, con sólo serlo, no puede hacerse un buen soldado.

Octavio Paz se pregunta el por qué de este parlamento: “¿Midió el alcance de lo que decía o puso esas ideas en boca de Teseo por afán de sorprender y deslumbrar? No es fácil contestar a estas preguntas” (pp. 440-441). La posible respuesta se encontraría en los destinatarios para quienes Sor Juana construye su laberinto teatral. Por eso importa sobremedida separar la *Loa a los años del excelentísimo Conde de Galve* de la comedia *Amor es más laberinto*, para lograr una lectura más coherente de esta comedia palaciega, repensando su destinatario principal.

La mayoría de los lectores ha visto en el parlamento de Teseo un paralelo con Sor Juana. Chávez opina que “más importante es que al diseñar la figura de Teseo, la del héroe, nos deja ver cómo concebía ella al héroe, y nos permite por tanto entenderla mejor a ella misma” (p. 182). También considera a Teseo “quien por ella habla”. El asunto mitológico de una comedia palaciega, sin embargo, se representa principalmente para el espectador poderoso. Ya la selección misma del mito indudablemente expresa de alguna manera un valor personal del dramaturgo pero no con el fin de ensalzarse a sí mismo sino de alabar y proponer reflexión al patrocinador noble del festejo. En mi lectura anterior donde pensaba yo en el Conde de Galve como destinatario principal en su cumpleaños de acuerdo con la loa, veía a Teseo como figura de alabanza para él en contraste con cierta crítica contra el Virrey saliente Monclova por medio de la figura de Minos. Propongo ahora que la figura de Teseo en *Amor es más laberinto* la concibe Sor Juana en alabanza al Conde de Monclova para quien se representa la zarzuela experimental de dos jornadas antes de la llegada del Conde de Galve; la segunda versión, refundida con la jornada de Guevara sería para Monclova también, probablemente, una vez instalado su sucesor como Virrey.

La intentada zarzuela de dos jornadas y su refundición en comedia de tres en homenaje a Monclova se pudieron haber montado para dos de los tres cumpleaños de este Virrey que Robles curiosamente constata en el mismo año de 1688 (pp. 153, 158 y

170): “Para el martes 6 de enero, fueron los años del virrey; hubo cadenas, y anoche comedia en palacio”; “Para el viernes 4 de junio de 1688”, dice Robles, “fueron los años del virrey, y cayó del corredor de Palacio un mulatillo del alcalde ordinario Caraballido, y murió luego”. La implicación es que alguna celebración llamativa (¿posiblemente una comedia?), se lleva a cabo en uno de los patios, pues evidentemente hay tumulto en los corredores. “Para el 17 de diciembre, dice, fueron los años del virrey, conde de la Monclova, con joyas” (p. 170). Extrañamente, después de observar que toma posesión como virrey el conde de la Monclova el 16 de noviembre de 1686, no señala ningún cumpleaños suyo sino hasta enero de 1688. El 6 de enero de 1688, Robles, específicamente, señala una comedia en celebración de lo que en realidad sería el día de santo del Conde de Monclova, de nombre Melchor. Para esa fecha aún no han partido el Marqués de la Laguna y la Condesa de Paredes. Robles observa para el 28 de abril de 1688 que “salió para España el marqués de la Laguna, y mucho número de carrozas lo fueron a dejar hasta Guadalupe, con muchas lágrimas de la virreina, a las tres de la tarde”. Tampoco se ha recibido noticia de la promoción del Conde de la Monclova a Virrey del Perú. El miércoles 25 de agosto, Robles observa que llegan noticias de que el Virrey nombrado para el Perú ha aceptado otro puesto, que el Conde de Galve viene como Virrey de la Nueva España, y que “el señor Monclova [ha sido] promovido al Perú”. Para la celebración de junio, por otro lado, Sor Juana, estaría aún afectadísima por la partida de su gran amiga. Sin el apoyo y estímulo de la Condesa de Paredes, Sor Juana sentiría más la necesidad de congraciarse con el nuevo Virrey Monclova representándolo como Teseo en un intento de zarzuela con las características dos jornadas. De ser así, se resolvería además el enigma de no sobrevivir ningún texto de Sor Juana para el Virrey tan brevemente novohispano (nov. 1686-nov. 1688) y prolongadamente peruano (agosto 1689-sept. 1705). Para el 17 de diciembre de 1688 –el verdadero cumpleaños del Conde de la Monclova, pero que en 1688 resulta ser el tercer festejo– tendría más sentido el montaje de la comedia de tres jornadas en colaboración con Guevara. Pues su segunda jornada (vv. 663-664) alude de manera cómica a un cumpleaños, como si, irónicamente, se tratara ya de demasiadas celebraciones de dicha ocasión. “Racimo: Baste ya de cumplimiento Atún: ¿Cumplimientos? ¿Pues son años?” (OC, p. 282). La comedia mitológica de Sor Juana y Guevara en homenaje al Conde de la Monclova sería entonces refundición de su propio intento de zarzuela, la cual Sor Juana armaría contribuyendo muy probablemente algunos pasajes cómicos a la jornada de Guevara. Schmidhuber opina que son de Sor Juana la mayoría de las intervenciones de Atún en la segunda jornada (p. 145). Habiendo ya entrado nuevo Virrey, Sor Juana no se podía comprometer a preparar otro festejo teatral para el saliente Virrey cuando, de hecho, muy probablemente estaría preparando la *Loa a[l]... conde de Galve*. Podía, sin embargo, complacer a Monclova reelaborando, con ayuda de su amigo Guevara, el homenaje de dos jornadas preparado meses atrás. Como comedia de tres jornadas, repitiendo con mayor extensión la imagen de Teseo, para el Conde de la Monclova *Amor es más laberinto* serviría de alabanza novohispana final por su fama militar. Cuando el monarca del imperio español es un retrasado mental cuya impotencia amenaza enorme

crisis política por falta de sucesión, a la Nueva España, no llega hasta el 2 de septiembre la noticia de la muerte de María Luisa d'Orleans ocurrida el 12 de febrero de 1689; del segundo matrimonio de Carlos II con Mariana de Baviera en agosto de 1689 (GM, p. 246), la noticia no llega hasta el 23 de Junio de 1690⁴¹.

Teseo, el prototipo del héroe militar elogia en el escenario virreinal mexicano destacadamente al Virrey saliente no por contradicción servil –recuérdese que Galve es básicamente subdirector de festejos cortesanos– sino por analogía, es decir, por la auténtica fama de guerrero del agasajado, Monclova.

El Virrey Conde de la Monclova, recuérdese, sí goza de una grandiosa aureola de antiguo héroe militar en Francia, Flandes, Sicilia, Cataluña y Portugal. En la derrota de Dunas de Dunquerque en 1658, había perdido el brazo derecho, que reemplaza con uno ortopédico de metal, “el que le valdría el popular mote de Brazo de plata, con que en México y en Lima lo bautizaron”, observan Manuel Moreira y Paz-Soldán y Guillermo Céspedes del Castillo⁴². No obstante, la anotación de Robles (p. 125) para el 21 de septiembre de 1686, observa “que tiene un brazo de hierro”. En su época, el Conde de Monclova es, pues, uno de los poquísimos nobles españoles de fama militar, quien por lo tanto se jactaría de poder ser auténticamente alabado como gran soldado. Desde 1667, el Conde de la Monclova servía, aparte de gentil-hombre de Cámara del Rey, en el Consejo de Guerra teniendo a su cargo el Comisariato General de la Infantería y Caballería de España. Tan sobresaliente es su fama militar que en el Perú, la dedicatoria y la loa de Llamosas, lo aclaman como Marte⁴³.

Como antiguo militar, el Conde de la Monclova, sin duda, carecería de la exigente sensibilidad artística del Conde de Galve, ex-subdirector de festejos palaciegos en la corte madrileña. Como renombrado héroe de guerra, se caracterizaría, además, por mayor receptividad hacia insólitas desviaciones del teatro cortesano. Su criterio estético, menos refinado que el de su sucesor, sería más receptivo a innovaciones, sobre todo por la alabanza virreinal de su carrera militar que se proyecta con Teseo. De ahí la valentía estética de Sor Juana de producir un texto mitológico básicamente experimental, de admirable ingeniosidad y astuta alabanza que, a la vez, logra expresar sus propias preocupaciones filosóficas y personales. Para animarse Sor Juana a incursionar así de nuevo en género de moralidad cuestionable, la poesía cómica, el teatro que el Arzobispo detesta, sería clave durante la composición y para el montaje de la zarzuela de dos jornadas (el 6 de enero o el 4 de junio de 1688) la presencia de la Condesa de Paredes aún en la Nueva España o su reciente partida a fines de abril. Esa versión original del laberíntico texto teatral sorjuaniano en el *Segundo volumen*, posiblemente se produce con el sainete de palacio, y lógicamente con otra loa acomodaticia de tantas de otros poetas. Sería entonces el segundo y último festejo teatral que Sor Juana prepara sabiendo que su querida amiga, en vísperas de partir para siempre, todavía lo presenciara o el primero ya sin su aliento y apoyo.

Amor es más laberinto seguramente no es un texto fácil de explicar dentro del *corpus* de Sor Juana. Lo más seguro es que la loa con que se publica, Sor Juana no la escribe para preceder su zarzuela experimental ni la refundición de tres jornadas. Lo más seguro

es que ésta no se puede leer meramente como comedia de capa y espada de personajes mitológicos, sobre todo si uno de los galanes cae muerto en la tercera jornada. Lo más seguro es que la comedia mitológica de Sor Juana constituye un laberinto escénico del cual la crítica no logra aún salir a falta de hilo conductor.

1. Cf. “Festejos teatrales mitológicos de 1689 en la Nueva España y el Perú, de Sor Juana y Lorenzo de las Llamosas (una aproximación crítica)”, en *La cultura literaria en la América virreinal. Concurrencias y diferencias*, UNAM, México, 1996.
2. Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz. Sevilla, 1692*, ed. facs., UNAM, México, 1995.
3. “Un texto virreinal inédito: loa para la zarzuela *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas”, en *Unum et diversum*, EUNSA, Pamplona, 1997.
4. *También se vengan los dioses*, en *Obras de don Lorenzo de las Llamosas*, Lima, 1950.
5. Alexander A. Parker, “La cronología de los autos”, en *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Ariel, Barcelona, 1983, pp. 224, 226, 229-235, 237, 239, 241-243, 245, 248.
6. “Introducción”, en *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, FCE, México, 1957, p. 185.
7. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 437.
8. *Los años finales de Sor Juana: una interpretación (1688-1695)*, CONDUMEX, México, 1995, p. 22.
9. Enrique Rodríguez Cepeda, “Las impresiones antiguas de la Obras de Sor Juana Inés de la Cruz (un fenómeno olvidado)”, en *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, UNAM, México, 1998, p. 38.
10. Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1904.
11. Véanse, además del trabajo ya citado de Cotarelo, los de José Luis Suárez García: “Enemigos del teatro en el Siglo de Oro: El padre Juan de Mariana”, en *El escritor y la escena III*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995; y “La controversia sobre la licitud del teatro en el reinado de Felipe II: textos y pretextos”, en *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico. Almagro, Julio 1998*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 1999.
12. *OC*, 1692, pp. 5, 11.
13. Hernández Araico, pp. 325-326.
14. “El teatro de Hispanoamérica en la época colonial”, *Anuario Bibliográfico Cubano*, La Habana, 1956, p. 128.
15. “Sor Juana’s *Amor es más laberinto* as mythological Speculum”, en *Estudios sobre escritoras hispánicas en Honor de Georgina Sabat-Rivers*, Castalia, Madrid, 1992.
16. *Introduzione a su edición de “La selva sin amor” de Lope de Vega*, Alinea Editrice, Firenze, 1999, pp. 38-54.
17. Para la zarzuela, véase en particular el estudio de Louise K. Stein, “Este nada dichoso género: La zarzuela y sus convenciones”, en *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional (1995)*, Universidad de Valladolid, 1997.
18. Véase la influencia de *Il pastor fido*, de Guarini, en el estudio de Valbuena Briones, “Calderón y su relación con la tragicomedia de Guarini”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 70 (1993), p. 166.
19. Cf. Ronald E. Surtz, “The function of the dramatic prologue”, en *The birth of a theater; dramatic conventin in the Spanish thater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1979.
20. Como puede verse en Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Madrid, 1911, y también en mis estudios sobre las loas profanas y sacramentales “Alegorización” de Sor Juana. De las loas profanas, la función de prelude no queda clara por desconocerse, en la mayoría de los casos, los textos a continuación.
21. Para un reciente análisis sobre la loa, véase el estudio de José Antonio Rodríguez Garrido, “Escritura femenina y representación del poder en *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz (loa y comedia)”, en *De palabras, imágenes y símbolos. Homenaje a José Pascual Buxó*, 2002, que llegó a mis manos después

- de haber terminado este mío. Véase, también, mi respuesta a cierto aspecto de su ensayo en *Bulletin of the Comediantes*: “Forum”; además, los comentarios de Guillermo Schmidhuber de la Mora, “Sixth critical act: Love is indeed a Labyrinth”, en *Three secular plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A critical study*, University of Kentucky, Lexington, 2000, p.130; para quien “temáticamente es una de las más complejas”. Con 624 versos es la loa más larga de Sor Juana después de la *Loa a los años del rey IV*, de 620 versos.
22. Thomas A. O’Connor, “Elegir al enemigo de Salazar y Torres y su discurso primogénito: Una hipótesis sobre el festejo de *Amor es más laberinto* de Sor Juana y Juan de Guevara”, *X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, El Colegio de México-UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2001.
 23. *El teatro barroco hispanoamericano. Ensayo de una historia crítico-antológica. El virreinato de Nueva España*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1981, p. 33.
 24. “Las comedias mitológicas de Lope de Vega”, en *Estudios sobre el siglo de oro: En homenaje a Raymond R. MacCurdy*, Cátedra, Madrid.
 25. “El laberinto de la identidad: Lope y Sor Juana”, en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas “España en América y América en España” (1992)*, Instituto de Filología y Literatura Hispánicas, Buenos Aires, 1993.
 26. *Los tres mayores prodigios en Segunda parte de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, María de Quiñónez, Madrid, 1637. Véase mi “Política imperial en *Los tres mayores prodigios*”, en *Homenaje a Hans Flasche, Festschrift zum 80 Geburtstag*, Karl Hermann Körner y Günther Zimmerman, Stuttgart, 1991.
 27. *El laberinto del mundo*, en *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, Manuel Ruiz de Murga, Madrid, 1717.
 28. D. Marín, *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón*, 1982, p. 104.
 29. “Los sonetos de Calderón en sus obras dramáticas”, *Studies in Romance Languages and Literatures*, University of North Carolina, 1974, p. 18.
 30. Cf. mi “Todo vive sujeto a la mudanza: Calderón entre centenarios y comedias mitológicas de 1636 y 1661, ¿con sonetos idénticos?”, *Calderón: Innovación y legado*, Peter Lang, New York, 2001.
 31. *El castillo de Lindabridis*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1987, vv. 1045-1050. Para la función dramática del sarao en esta comedia calderoniana, véase mi ensayo: “El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático”, en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón*, Manfred Tietz, Stuttgart, 1998.
 32. Schmidhuber (pp. 141-142) opina que Sor Juana intervino en la composición de la segunda jornada principalmente en esos pasajes de los graciosos.
 33. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Porrúa, México, 1946, p. 244.
 34. Elías Trabulse, *op. cit.*, p. 22.
 35. M. Pilar Gutiérrez Lorenzo, *De la corte de Castilla al virreinato de México: El conde de Galve (1653-1697)*, Diputación de Guadalajara, Madrid, 1993, p. 40.
 36. Gabriel Maura Gamazo, Duque de, *Vida y reinado de Carlos II*, Espasa Calpe, Madrid, 1942.
 37. Véanse los estudios de Margaret Sayers Peden, “Sor Juana Inés de la Cruz: *The Fourth Labyrinth*”, *Bulletin of the Comediantes*, 1975; Denise di Puccio, “The Subversive Threads of *Amor es más laberinto*”, en *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*, Bucknell, Lewisburg, 1998; y el ya citado de Rodríguez Garrido.
 38. Agustín de Salazar y Torres, *Loa para la comedia Elegir al enemigo (Al cumplimiento de los tres años de nuestro católico monarca Carlos II); Elegir al enemigo (Comedia famosa); Fiesta que se representó a sus majestades al cumplimiento de los felices años del rey, nuestro señor, don Carlos II*, en *Teatro mexicano; historia y dramaturgia. La teatralidad criolla del siglo XVII*, Conaculta, México, 1992, p. xxiii.
 39. Ezequiel A. Chávez, *Sor Juana Inés de la Cruz: su vida y obra*, Araluce, Barcelona, 1931, p. 181.
 40. “El elogio más calificado”, Prólogo a la edición facsímil del *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz*, UNAM, México, 1995.
 41. Antonio Robles, *op. cit.*, pp. 187, 203.
 42. *Virreinato peruano; documentos para su historia. Colección de cartas de virreyes. Conde de la Monclova*, Instituto Histórico del Perú, Lima, 1955.

43. Véase mi “Reivindicación de la Loa a *También se vengan los dioses* de Lorenzo de las Llamosas, una *joya virreinal*”, en *La producción simbólica en la América colonial*, UNAM, México, 2001.

DE ABREU GÓMEZ A MÉNDEZ PLANCARTE: ENTRE FANTASMAS BARROCOS Y AUSENCIAS LATINAS

Tarsicio Herrera Zapién

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EN LA PRODUCCIÓN SORJUANIANA DE ERMILO ABREU GÓMEZ, “TRÁGICA ES LA DISPARIDAD DEL RUIDO Y LAS NUECES”. CON ESAS PALABRAS COMENZÓ A REFUTAR ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE EN *EL UNIVERSAL*, SUS CIENTOS DE ERRORES, A PARTIR DE SEPTIEMBRE DE 1944¹.

Algún crítico conciliador anotó, tratando de defender a Abreu, que “se podía estar o no de acuerdo en pormenores con sus interpretaciones”. Así nos lo informa el espléndido librito en que don Octaviano Valdés recopiló los diez artículos que don Alfonso dedicó al tema. El librito en cuestión se titula *Crítica de críticas sorjuanianas*².

Mas la realidad es que no se puede estar de acuerdo con Abreu cuando escribe docenas de errores incoherentes en las 450 páginas de su enorme *Bibliografía y biblioteca de Sor Juana*³.

¿Alguien puede estar de acuerdo cuando don Ermilo intercambia los nombres de Pola Argentaria y de Proba Falconia para inventar la inexistente “Proba Argentaria”, que sería como inventar una “Concha Castellanos” o una “Rosario Urquiza”.

Y Abreu, igual que intercambia nombres, también duplica personajes, como cuando en un capítulo cita a “Diódoro Sículo, historiador”, y en otro presenta a “Sículo Diódoro, poeta”. O bien, el novelista de *Canek* nos da a un escritor por otro, como cuando, al anotar las fuentes de Sor Juana, confunde a Natal Conti, autor de una *Mitología*, de 1551, con Jerónimo Nadal, que sería muy difícil que fuera fuente de Sor Juana, pues vivió dos siglos después que ella.

Cuánta razón tiene el maestro Alfonso Sánchez Arteche⁴ al precisar el lugar que corresponde a Abreu Gómez frente a Sor Juana, en el texto cuyo título contrapone festivamente lo “cítrico” de Abreu Gómez con lo “crítico” de Méndez Plancarte. Escribe Sánchez Arteche:

Por mucho tiempo había sido el buen don Ermilo el Atlante que, con más de una veintena de títulos (de libros) auestas, sostuvo sobre sus hombros –de Chac Mool rampante– los prestigios del sorjuanismo oficial... Su erudición... se juzgaba irrefutable y concluyente, hasta que llegó la piqueta crítica de don Alfonso Méndez Plancarte a demoler ese nuevo coloso de Rodas que, con su peso, asfixiaba la verdad de una vida y la nitidez de una obra literaria irrefutable (p. 98).

Por ello, “la agudeza intelectual, la sólida cultura y una buena pizca de sal ática” de Méndez Plancarte, como dice allí mismo el crítico, pusieron en absoluta evidencia la

vacuidad de la cultura sorjuaniana que tanto pregonaba don Ermilo.

No se trataba ya de cuántos libros sorjuanianos había escrito el novelista, sino de cuántos tropezones había dado en ellos. De allí que, mientras más libros o folletos había escrito Abreu, más abundantes blancos presentaba para la agudeza del filósofo y humanista Méndez Plancarte.

Así fue como, sólo para refutar a Abreu Gómez, don Alfonso construyó un verdadero monumento de diez nutridos pero jocosos artículos en que describe la “galería de fantasmas” que Abreu cree descubrir en la biblioteca de Sor Juana, al lado del “coro de ausencias” que le pasan por alto.

Y don Octaviano Valdés dotó a nuestras bibliotecas con una joyita al editar este debate de Méndez Plancarte contra Abreu Gómez, al lado del que sostuvo con Genaro Fernández Macgrégor para defender la maestría latinizadora de Sor Juana. El ya citado librito *Crítica de críticas sorjuanianas*, se complementa con la luciente vida de Sor Juana que don Alfonso situó al frente de su edición crítica de la Fénix⁵.

EL PALADÍN SORJUANIANO

Aunque don Alfonso Méndez Plancarte sólo vivió 45 años y medio (septiembre de 1909 a febrero de 1955), hoy día, a casi medio siglo de su tránsito, lo siguen solicitando los sorjuanistas.

Este investigador singular, quien desde joven tuvo una dificultad en el habla que resultó incurable, se concentró solamente en escribir. Y esto bastó a su inmenso talento pues se convirtió en un crítico literario tan sagaz que se le denominaba, en sentido constructivo, “el lector más temible de México”. Fue Méndez Plancarte un agudo descubridor de joyas rutilantes y un desmitificador de falsos valores.

La obra mayor de don Alfonso consistió en elaborar la edición crítica de las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz* (1951-52-55), y demostrar a un crítico jacobino como lo era Abreu Gómez, que el más adecuado para editarla era quien coincidiera con ella en la mayoría de sus especialidades: las lenguas sabias, la teología, la versificación de los Siglos de Oro.

Porque, ¿cuál objetividad iba a tener Abreu, si en su libro de *Poesías de Sor Juana*⁶ ya había quitado lo que él llamaba “la parte beata”, que es cerca de la mitad de su producción?

BATALLA POR LA EDICIÓN CRÍTICA

La edición crítica de toda la obra de Sor Juana, publicada por el Fondo de Cultura Económica, fue realizada por el citado Alfonso Méndez Plancarte, doctor en filosofía y en teología, a pesar de que inicialmente no se contaba entre los candidatos para realizar este *magnum opus*. En cambio, sí estaban propuestos Monterde, Toussaint y Jiménez Rueda, así como Villaurrutia, Novo, Cuesta y Celestino Gorostiza.

Mas todos ellos se reconocían incapaces para tamaña faena. Por su parte, Abreu Gómez ya llevaba veinte publicaciones sorjuanianas –entre medianas y mínimas– y ostentaba como su obra maestra la citada *Bibliografía y biblioteca de Sor Juana*.

Pero Méndez Plancarte descubrió a las primeras de cambio que en el Abreu sorjuanista era más el ruido que las nueces, y que la edición crítica de la Fénix era una labor más a la altura de un sacerdote erudito que de un novelista creativo.

En efecto, he revisado concisamente en el tercero de mis libros sorjuanianos⁷, más de cien libros dedicados a la Fénix mexicana antes de su centenario (espero revisar después un nuevo centenario de libros que han seguido a esa celebración). No he encontrado en todos ellos a ningún sorjuanista más certero y documentado para valorar a Sor Juana que Méndez Plancarte.

LA CORTE DE LA FÉNIX

Ahora bien, don Alfonso sólo pudo elevar su *monumentum aere perennius* sorjuaniano después de haber construido los tres tomos de sus *Poetas novohispanos*⁸, sucesivamente en 1942, 43 y 45. Allí espigó las nutridas gavillas líricas del siglo XVI sembradas por Francisco de Terrazas, Hernán González de Eslava, Bernardo de Balbuena, Juan Ruiz de Alarcón y el agustino Fray Miguel de Guevara.

Luego, ya en el siglo XVII, siguió cosechando en los campos de Monseñor Juan de Palafox, de los presbíteros Diego de Ribera, Luis de Sandoval Zapata y Carlos de Sigüenza y Góngora, así como del capitán Alonso Ramírez de Vargas.

Y esto no es todo. Méndez Plancarte tiene además libros sobre *León Marchante, jilguerillo del Niño Dios* (1948) y sobre *El Corazón de Cristo en la Nueva España* (1951), para culminar con su libro sobre *San Juan de la Cruz en México* (póstumo, 1959). Y todavía cuenta con obras menores como la referente a Ripalda y a diversas cuestiones evangélicas, además de su bello libro *Fátima, realidad y maravilla. El Tepeyac o el Lourdes del siglo XX*⁹.

Por último, don Alfonso Méndez Plancarte, además de ser el primer antologador científico de poesía sacra colonial, en *El código Gómez de Orozco, S. XVI-XVII*¹⁰, cinceló numerosas versiones rítmicas de poetas neolatinos mexicanos del mismo enfoque. Más tarde las recoge con esmero Joaquín Antonio Peñalosa entreveradas en sus cuatro tomos de poesía guadalupana, editados entre 1984 y 1988¹¹.

ALGUNOS FANTASMAS

Varios de los fantasmas que detectó la lupa detectivesca de don Alfonso son piezas de antología. Veamos, así, al épico latino Publio Papinio Estacio. Sor Juana cita algunos de sus hexámetros bajo su segundo nombre, abreviándolo “Papin”. Pero Abreu alcanza ante él dos cumbres de humorismo involuntario. Primero, de la abreviatura “Papin”, el novelista le adjudica a Sor Juana haber consultado a “Papin, filósofo francés del siglo

VII” (p. 375). “Y menos mal añade don Alfonso que no le encontró a Dionisio Papin, el de la máquina de vapor, o hasta a Giovanni Papini”.

Vamos al segundo traspié de Abreu frente a Estacio. Como don Ermilo tiene la ocurrencia de citar a autores célebres con terminaciones ora españolas, ora griegas, ora latinas –sin entender mucho su diferencia– a veces denomina al citado vate latino “Publio Papinus (*sic*) Statius” (p. 382) y otras veces le resulta “Statio”. Y entonces Abreu parece remitirse al Negrito Poeta, y Méndez Plancarte comenta que hasta podría renovar la rima rica de su conocido epigrama:

Por Estacio (y no en latín)
don Ermilo dice “Statio”.
Porque tiene como fin
hacerlo rimar con “patio”.

Pero don Ermilo es, como Ulises, “fértil en tretas”. El título de la *Carta Atenagórica* (digna de argumentarse en el ágora de Atena Minerva) deriva, según él, de “Atenagor” (p. 251), “raíz que –dice don Alfonso– no sabemos con qué se come”.

Y la galería de fantasmas de la gigantesca *Biblioteca* sorjuaniana de Abreu tiene en un lugar de honor al personaje que da título al tercero de los diez artículos citados: “Virgilio anacoreta y otros colmos”.

Leamos a Méndez Plancarte:

Inicie sus “desdoblamientos de personalidad” la más graciosa de estas suertes metapsíquicas, que metamorfosea a Virgilio en un padre del Yermo de cuatrocientos años después... (Ella) designó al gran poeta de *La Eneida* por su otro nombre, tan elemental, de Marón:

Bien como se divertían / de más molesto ejercicio,
Con un *Mosquito*, Marón, / y con una *Pulga*, Ovidio.

Pero ella no contó, evidentemente, con que su “bibliotecario” –en vez de Publio Virgilio Marón, allí inconfundible–, no pararía hasta descubrir otro “Marón, anacoreta del siglo IV... cerca de Tiro” (p. 371), y lo incluiría, muy serio, en su *Biblioteca*.

Luego don Alfonso nos señala, sonriente, que don Ermilo, en el mismo libro, va en su “Índice de apologistas” por las pp. 69-88, y a renglón seguido repite 20 páginas idénticas, y así llega de la 88 a la 107. Fácil manera de *épater les bourgeois*. Quedan así desmontadas veinte páginas.

Luego, la sección de “libros consultados” incluye docenas de tratados de literatura general que tratan de todo, menos de Juana Inés. Otras cincuenta páginas eliminadas.

Después, aquí y allá, Abreu desarrolla páginas enteras de genealogías de algún sujeto como un José de Solís, por el solo hecho de haber firmado una burocrática licencia de publicación. Más y más páginas eliminadas del que parecía un gran libro, pero que resultó “vacuamente inflado”.

Por lo demás, don Ermilo sigue dando a unos personajes por otros como cuando, al

leer en Sor Juana “una musa chocarrera, y sea la de Pantaleón”, no cae en cuenta que se trata del célebre satírico Anastasio Pantaleón de Ribera, y presenta en cambio a un “Pantaleone, médico europeo del siglo XV”, que nada tiene de chocarrero. Y sigue enumerando, entre las fuentes de Sor Juana, a autores del siglo XIX y hasta del XX, como Menéndez y Pelayo, Francisco Fernández del Castillo o Irving A. Leonard.

Y no acabaríamos nunca de enumerar las largas filas de autores de la biblioteca de Sor Juana que don Ermilo se saca de la manga en su empeño infatigable por demostrar su agobiante saber sorjuaniano, que se reducía a navegar casi sin brújula cultural por las enciclopedias de escritores.

Añadamos todavía el caso de los tres proverbiales legisladores antiguos que Abreu enumera como supuestos autores de libros de la “Galería de fantasmas” de Sor Juana: *Rómulo*, fundador de Roma (así sea legendario), se convierte, por la magia de don Ermilo, en un triste *Augustulus Romulos (sic)* de nacionalidad desconocida (p. 379); *Tolomeo*... pregúntase Abreu si será Claudio Tolomei (p. 384); y *Dracón*, el de las griegas leyes “draconianas”, se mira degradado a simple “abreviatura de Blossio Emilio Draconcio, poeta afrolatino del siglo V cristiano” (p. 361).

Sólo nos permitimos señalar que no puede admitirse el ejercicio de la “bibliografía ficción” tan cara a Borges, como método de investigación sorjuanista.

La principal diferencia radica en que, en el caso del porteño, el autor busca chasquear al lector; mientras que en el caso del yucateco, ha sido la biblioteca la que se ha reído del bibliotecario.

EL CORO DE AUSENCIAS DE DON ERMILO

Señala muy bien el padre Alfonso que los “títulos que aparecen en sus retratos antiguos” (p. 334), que Abreu prometió reseñar, nos exhiben no menos de 35 autores que don Ermilo olvidó catalogar, en tanto que andaba fantaseando que Juana Inés leía al Boccaccio del *Decamerón*, o al “impío Maquiavelo”, o que tenía entre sus autores de “religión” nada menos que a Lutero y a Pelagio, cosa en verdad difícil, pues entonces eran libros prohibidos a los católicos.

Se ve claro que a Abreu Gómez le viene como anillo al dedo el refrán que manejo en este epigrama:

¡Sorjuanistas, atención!
pues de Ermilo en el desván,
Ni son todos los que están
ni están todos los que son.

Demos ahora algunas muestras del “Coro de ausencias” que resulta de las lagunas que dejó don Ermilo.

Baste comenzar con la Biblia, “el Libro que comprende todos los libros”, como decía

la Madre Juana Inés. En ella, al lado del “Excelso Autor” único, se encierran unos 40 autores más.

Añádase luego el *Breviario*, el cual recopila himnos y textos de Venancio Fortunato, Jacopone da Todi, Tomasso di Celano, y una buena docena de Padres de la Iglesia. De éstos, nos enumera Méndez Plancarte a los santos Ambrosio, Anselmo, Atanasio, Beda, Bernardino de Siena, Bernardo de Claraval, Hilario, Ignacio de Antioquía, Pedro Crisólogo, Roberto Belarmino y Paulino de Nola (p. 64).

Por lo demás, en vez de citar en el rubro de “religión” a los “heresiarcas... malévolos y furiosos” que él anota, podría haber enumerado a Urbano VIII, a San Ildefonso, a Santa Gertrudis, a Santa Brígida, a “la monja de Ágreda” y a Sor María la Antigua, “mentados por sus nombres (junto con «el Catecismo» romano) en el romance *Allá va, aunque no debiera*, en sólo un párrafo de la *Respuesta a Sor Filotea*” (pp. 64 ss.)

Luego, el solo *Neptuno alegórico* enumera otra legión de autores, que escapan a Abreu, y van desde Apolonio de Rodas y Diógenes Laercio, hasta Tácito, Heráclito y Demócrito.

Y también nos escamotea don Ermilo otras series enteras de sabios antiguos. Así, están ausentes de su *Bibliografía* Euclides, Galeno y “los siete sabios de Grecia”, Alceo, Corinna, Cornelio Galo y hasta Julio César en cuanto autor del *De bello Gallico* y del *De bello civili*.

¡Vamos! Abreu Gómez olvida citar hasta el Derecho Romano y el Canónico, el Digesto, las Pandectas, los Concilios y “las Institutas” (según se detalla en el mismo libro, pp. 65 ss.).

¿Qué más? Don Ermilo no se acuerda de citar ni al propio *Don Quijote* que, con el “Clavileño”, trae Sor Juana en el romance *Para aquél*.

CONCLUSIONES Y CONSECUENCIAS

Como síntesis, escribe Méndez Plancarte: “Y así hemos reducido a su precisa expresión (y que los luminosos espíritus de Fernández Ledesma y de Gutiérrez Hermosillo perdonen la parodia) esta macabra «Galería de fantasmas», injerta en un clamoroso «Coro de ausencias»”.

Y aun creía Abreu Gómez haber trazado –fúlgida estela– “un método para desarrollar los trabajos críticos” (p. 335). Pero observemos que su ejemplo era por exclusión; como si dijera: “Guárdense de hacer lo que hago yo”.

En efecto, quien desee hacer investigación de fuentes documentales de Sor Juana, necesita tener un vasto conocimiento, no sólo de las literaturas romances, sino de las clásicas que Juana Inés tanto amaba. Pero sobre todo necesita el sorjuanista muchos años de lecturas eclesiales: la Biblia, el Breviario, los Padres de la Iglesia y otros maestros del espíritu.

¿Qué buena investigación puede hacerse sobre Juana Inés sin manejar los textos de los cuales ella se nutría?

Rebus sic stantibus, estando así las cosas, no fue una labor de destrucción literaria de Méndez Plancarte el descubrir los abismos de insipiencia en que se ahogaba Abreu Gómez, sino que al contrario, fue una de las más brillantes campañas detectivescas ante un fraude cultural.

Es un caso similar al de quien demuestre que Sor Juana no era lesbiana. No destruye con ello el capítulo de Paz titulado “Religiosos incendios”¹², sino que reconstruye la integridad de Juana Inés.

Después de leer las refutaciones de Méndez Plancarte, ya nadie volvería a tomar en serio las disquisiciones de Abreu, cuando escribía ocurrencias como ésta: “Para ser justa, la Inquisición habría tenido necesidad de quemarla y de canonizarla al mismo tiempo”. Cuando en realidad la Inquisición nunca mandó quemar a nadie; y además las canonizaciones le eran ajenas: siempre le han correspondido a la Congregación de las Causas de los Santos.

EL TRIUNFADOR

Don Alfonso logró finalmente lo que buscaba. Tras leer los diez artículos en que Méndez Plancarte desenmascaró los descuidos y las ignorancias de Abreu Gómez, el Director del Fondo de Cultura Económica, don Daniel Cosío Villegas, le negó a Abreu el ansiado encargo de editar las *Obras completas de Sor Juana* y se lo encomendó en 1946 a Alfonso Méndez Plancarte.

Así lo comunicó a Pedro Henríquez Ureña:

Abreu ha pasado por un especialista durante años... Pero Alfonso Méndez Plancarte ha publicado una serie de artículos destrozando la obra de Abreu... Esto me condujo a pensar en Méndez Plancarte para establecer el texto definitivo y hacer las notas y prólogos. En todo caso, el hombre ha aceptado la faena y principia a trabajar con el compromiso de entregar en noviembre el tomo I.

La carta es de mayo de 1946, como consta en mi cuarto libro sorjuaniano¹³. Don Alfonso disponía de seis meses para redactar unas 700 páginas críticas. Mas con todo y esa premura, la labor sorjuaniana de Méndez Plancarte ha merecido este elogio de Antonio Alatorre:

La edición de Méndez Plancarte es verdaderamente ejemplar. Ningún poeta español de los Siglos de Oro ha recibido un homenaje semejante¹⁴.

A esto se refería don Alfonso cuando comentaba a amigos como Octaviano Valdés, quien me lo refirió: “Dámaso Alonso juntó unas dieciséis mil fichas sobre Góngora; yo tengo casi veintiséis mil sobre Sor Juana”.

Luego de citar este elogio de Alatorre a Méndez Plancarte, Octavio Paz hace a un lado el hecho de que en el mismo libro ha menospreciado a don Alfonso, y confiesa:

Por mi parte diré que, sin las versiones depuradas de los textos que nos ha dado Méndez Plancarte, yo no habría podido escribir estas páginas (p. 365).

A su vez, Ermilo Abreu Gómez, al saber que había fallecido don Alfonso en 1955, tras dejar terminados los tres tomos de la poesía de Sor Juana (que, como decíamos, se fueron editando en 1951, 1952 y 1955), escribe en *Ábside*, 1955, núm. 2:

Yo le debo a don Alfonso una lección de humildad. De él aprendí a tocarme el corazón antes de despegar los labios. Dios lo tendrá en el sitio destinado a los hombres de fe y de corazón limpio (p. 11).

Así que tuvo razón Sánchez Arce al sostener que la obra de Méndez Plancarte “desbarató la mampostería de la «piramidal funesta, de la tierra nacida sombra» en la *Bibliografía y Biblioteca de Sor Juana*” (p. 100), debida a Abreu. Y es lo que el propio Méndez Plancarte denominó “un simple y llano caso de higiene pública” en honor de “la emperatriz de nuestro idioma” (p. 46).

En esta *Crítica de críticas* se encierra, como en breve y amena novela, todo un proceso en defensa de una Sor Juana injustamente mancillada por Abreu Gómez.

El campeón de la honra sorjuaniana es don Alfonso Méndez Plancarte que, si es considerado “el lector más temible de México” (pues no tolera calumnias anticlericales), también es “el más grande de los sorjuanistas” pues, mejor que nadie, ha sabido desfacer entuertos de quienes envidian la grandeza de la Fénix mexicana.

-
1. *El Atlante del cosmos de Sor Juana*. Diez artículos en *El Universal*, México, del 11 septiembre 1944 al 11 de junio 1945.
 2. *Crítica de críticas sorjuanianas*, 1ª ed., México; *Las hojas del mate*, 1982; 2ª ed., Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1984.
 3. *Monografías bibliográficas* de la SRE, México, 1934.
 4. “El sorjuanismo cítrico de Abreu Gómez, y el exprimidor crítico de Méndez Plancarte”, *Castálida*, Toluca, nueva época, 2001, núm. 6, pp. 98-100.
 5. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, ed. A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1957, t. 1, pp. 17-39.
 6. Botas, México, 1940.
 7. *Tres siglos y cien Vidas de Sor Juana*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1995.
 8. UNAM, México, t. 1: 1942; t. 2: 1943; t. 3: 1945.
 9. Botas, México, 1948.
 10. UNAM, México, 1945.
 11. *Flor y canto de poesía guadalupana*, Jus, México, t. 1: 1984; t. 2: 1985; t. 3: 1986; t. 4: 1988.
 12. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982, p. 283.
 13. *Virgilio y Horacio en el Primero Sueño*, UNAM, México, 1999, p. 37.
 14. *Apud* Octavio Paz, *op. cit.*, p. 365.

SOR JUANA Y LA FILOSOFÍA EN LA UNIVERSIDAD

Graciela Hierro Pérezcastro

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EL SUEÑO DE SOR JUANA

HACE ALGUNOS AÑOS EL COLEGIO DE ACADÉMICAS FEMINISTAS DE LA UNAM SOLICITÓ AL ENTONCES RECTOR, DR. JOSÉ SARUKHÁN KERMEZ, LA FORMACIÓN DEL PROGRAMA UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO. TUVIMOS LA FORTUNA DE QUE LA PRIMERA SESIÓN SE REALIZARA EN EL SALÓN SOR JUANA DE LA RECTORÍA. ALLÍ INVOCAMOS LA PRESENCIA DE LA FILÓSOFA-POETA-METAFÍSICA-FEMINISTA JUANA DE ASBAJE QUE NOS MIRABA DESDE SU PINTURA Y NOS PROTEGIÓ HASTA EL ACUERDO DE CREACIÓN DEL PROGRAMA UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO.

Ahora bien, en la vasta obra poética de Sor Juana: romances, sonetos, liras, endechas, redondillas, décimas, letras y villancicos, aparece un escrito que muestra con creces una idea que yo deseo transmitir, la unión íntima entre la filosofía y la poesía, en cuanto búsqueda y encuentro con la sabiduría y el feminismo.

Me refiero al *Sueño* de Sor Juana. Para ella, parece ser el escrito de su predilección; cuando se refiere a él comenta: “No me acuerdo haber escrito por mi gusto, si no es un papelillo que llaman *El Sueño*...”. Aunque no sé si la sabiduría se busca por gusto, o se encuentra por añadidura cuando se intenta estudiar y reflexionar filosóficamente para aprender a vivir. No tengo duda de que la poesía encierra la mayor enseñanza para la vida.

“Primero Sueño, sin segundo”, como comenta Alfonso Méndez Plancarte en su estudio profundo y amoroso de este texto que comento en lo que sigue¹. Así, este autor lo compara con otros grandes textos filosófico-poéticos mexicanos y extranjeros. Le llama obra descriptivo-filosófica de unos mil versos, paralela a *Muerte sin fin* de José Gorostiza, el *Dimitiere Marin* de Paul Valery y al Góngora de las *Soledades*.

Añadiría yo, de Octavio Paz... de Neruda... Machado... María Zambrano, Rosario Ferré, Pita Amor y otras poesías que pueden irse añadiendo a la lista. Pienso que poesía y filosofía son las maestras de la vida. Nos guían en el viaje a la profundidad de nuestro ser. Lo anterior, porque pienso con otro poeta, Pope, que sólo hay un conocimiento: el de nosotras-os mismas (*ourselves to know*).

Es esta una postura personal; hay quien cree que todo se puede conocer con objetividad y certeza.

Para ellos, la poesía y filosofía tal vez no signifiquen lo mismo. También puede ser que distingan entre saber, creer y conocer. Pero no me interesa discutir estos avatares epistemológicos en este momento. Sólo deseo hablar del saber poético que entraña la filosofía “Saber del alma” le llama María Zambrano, la gran filósofa española del siglo

XX.

Sor Juana labró su *Sueño* con la mayor sinceridad estética y sólo por darse gusto. Ezequiel Chávez le llama “obra maestra y logro poderoso, cuya hermetismo viene aquí de una necesidad psíquica ineludible”. Todo esto por las críticas que surgieron de la pretendida “oscuridad” del texto, en la medida en que dejó atrás el Barroco en la literatura.

Chávez continúa diciendo que en *El Sueño*, Sor Juana comprendió su vida intelectual y moral, toda entera, su amor a la ciencia y las dificultades que tuvo para inquirir, la excelencia de su humildad y la firmeza de su razón. Se trata de una visión sintética del cosmos, redimido y sublimado por el amor divino y su ansia de infinito. También se interna tras el peligroso incentivo de su anhelar temerario. Abarca desde la antigüedad egipcia y griega, la Edad Media, el Renacimiento y se abre al futuro.

Los juicios de su tiempo nos hablan del Caballero del Fénix, recién venido a la Nueva España, quien le dirigió un romance: “Madre que haces chiquitos, no es pulla, no, a los más grandes...”.

Y ella respondió: “Válgate Apolo, por hombre...”.

Este hombre que buscaba al Ave Fénix, la encontró a ella y dice:

Tu Sueño me despertó de mi letargo
ignorasteis hay noche en que Apolo luce,
¿Qué haya Fénix no es más fácil?
Vive Apolo, que será un lego,
Quien alabare desde hoy a la Monja Alférez sino a la Monja Almirante...
Hallé la Fénix, que bebe las perlas de más quilates...

Fueron los escritores del grupo Contemporáneos quienes la admiraron y dedicaron importantes estudios; a ellos siguieron José Gaos en “El sueño del sueño”, y Octavio Paz en *Las trampas de la fe*. Kart Vossler, por su parte, explica que el motivo fundamental del trabajo de la jerónima es el asombro, inicio de la filosofía, ante el misterio cósmico de la persona y el mundo. Igual que la Eva bíblica, santa madre de la Filosofía que fue castigada por su afán de desentrañar el misterio de la creación, Sor Juana lucha con el enigma de la naturaleza. Enfrenta este problema de un modo científico e imaginativo. Utiliza su intuición y su razón, la experiencia y el mito.

Finalmente, Vossler se pregunta “¿Cómo es posible que sonidos tan preñados de futuro salgan de un convento mejicano de monjas?” (1940).

Alfonso Reyes, se refiere al poema, y afirma:

En el poema del *Primero Sueño* –nuestras *Soledades*– Sor Juana escribe para sí, es decir, no por encargo, ni motivada de ningún impulso sentimental, sino por mero deleite del espíritu... Hay que acercarse con respeto cuando los poetas quieren hablar a solas... Juana pretende incorporar en la continuidad anímica el paréntesis de la noche, integrar a la soñadora en la marcha del universo. Y se detiene ante los abismos que se abren a su paso. En el *Primero Sueño*, como en la *Respuesta a Sor*

Filotea, haz y envés de la misma tela, en ansia de abarcar el cosmos no encuentra solución en sí misma y se salva en alas de la teología.

Termina Reyes. Y yo añadiría, no sólo de la teología, sino de la filosofía. (En Méndez Plancarte, Introducción.)

Parece ser un anhelo constante de las personas que estudiamos filosofía encontrar el sentido del universo y poderlo expresar en un sistema filosófico completo y coherente. Yo también tuve mi “Primero y último Sueño”, diría. Recién comenzaba la carrera nació mi primera hija. En esos tiempos para aliviar los dolores de parto dormían a las parturientas con cloroformo. Me pusieron la inyección y me dijeron: “Comience a contar, 1, 2...”. En esos momentos visualicé un sistema filosófico completo que explicaba el mundo. Me dormí con gran felicidad pensando: “Cuando despierte lo escribo, como Descartes en su visión del método filosófico”. Desperté varias horas después y por supuesto no recordaba nada.

Más adelante, habiendo perdido el interés sobre la posibilidad de una explicación exhaustiva, me quedé con el “Conócete a ti misma...” socrático. Pero, siguiendo con Sor Juana, vemos que ella explica su *Sueño*:

Siendo de noche, me dormí. Soñé que de una vez quería comprender todas las cosas de que el Universo se compone. No pude, ni aun divisar por sus categorías, ni a un solo individuo. Desengañada, amaneció y desperté (El P. Diego Calleja en su biografía de Sor Juana).

Octavio Paz lo resume así:

Mientras dormía el cuerpo, el alma ascendió a la esfera superior; allá tuvo una visión de tal modo intensa, vasta y luminosa, que la deslumbró y la cegó; repuesta de su ofuscamiento, quiso subir de nuevo, ahora peldaño por peldaño, pero no pudo; cuando dudaba sobre qué otro camino tomar, salió el sol y el cuerpo despertó. No hay revelación².

PRIMERO SUEÑO

“La invasión de la noche”.

Piramidal, funesta, de la tierra
nacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva,
escalar pretendiendo las Estrellas

La sombra funesta fugitiva pretende conocer el cielo.
Ella, Juana:

Juana, la pobre Juana, no ha visto nunca el mar
(Poema de González Martínez).

Y así se inicia su viaje a través de la noche para alcanzar el misterio del universo. Ella escribe libremente, por su antojo, llenando días y noches con la fascinación de su entrevista y codiciada belleza, sin término temporal, sin el mínimo compromiso, sin destinatario ninguno, ni la menor atención a otro lector o lectora, ni a más crítico que ella misma; una obra así entre sus escritos mayores jamás la escribió, sino en *El Sueño*.

Dentro de su vida de comunidad vivía sola, sin nada que turbase la libertad y el sosegado silencio de sus estudios. En la libre soledad del Cosmos de su Sueño, sin más protagonista que ella propia, su yo espiritual y meditativo, su alma o su pensamiento. Antepuso su ambición cognoscitiva a sus frenos morales de sobriedad y de humildad, debido a su honda convicción filosófica y experimental. Ella que nunca había visto el mar, viaja al infinito, cruzó los espacios históricos, enfrentó a los héroes y las heroínas mitológicas, comentó todos los libros que había leído. Subió a las cumbres, nadó en la fuente de Aretusa y traspasó la esfera de la luna y el ámbito sideral.

Con la hondura filosófica-teológica de vuelo místico del Dante se enfrentó al Motor inmóvil y el Acto puro de Aristóteles.

El lenguaje es de su maestro Góngora. A la inteligencia, el conocimiento y la imaginación se une la belleza poética.

En este escrito, ya no se defiende de “Los hombres necios”. Ni pretende justificar su derecho a filosofar “vistiéndose” de hombre.

Así sucede cuando se une la poesía con la filosofía. Nada la detiene. Aunque sea una mujer la que filosofe poéticamente. También así escriben Rosario Castellanos y María Zambrano.

La filósofa busca conocerlo todo mediante la intuición, por su propio poder. Ha leído a los filósofos griegos, a los teólogos, a los herméticos, a los literatos, está al tanto del conocimiento de su época. Sigue a Aristóteles y Santo Tomás, Platón y San Agustín. Es una intelectual, más que una figura religiosa. Por ello resulta básico preguntarse, con Paz, por las razones que la movieron a profesar y las que la llevaron a renunciar a las letras (p. 94).

Pienso que a profesar la llevó su feminismo, en el sentido de que deseaba saberlo todo y el convento era el lugar adecuado por la soledad, la posibilidad de reunir biblioteca y aparatos científicos. También los temas y las convenciones de su época. No poseía dote, no tenía familia, era bella, alegre e inteligente. En esos tiempos sólo quedaba seguir el consejo de Hamlet a “Go thee to a nunnery” (Vete al convento). Como han hecho tantas mujeres sabias de la Colonia, como nos relata Josefina Muriel en su vasta bibliografía. Las monjas no se dedicaban a rezar y a cocinar, sino a escribir, imprimir libros y dejar volar su intelecto. Es claro, ninguna con la genialidad de Sor Juana.

Paz comenta, “Sor Juana no se mira para admirarse sino que al admirarse se mira y, al mirarse se explora, cava minas y galerías interiores”. Además “no desea ruidos con la Inquisición”. A la cual finalmente se enfrenta, al parecer tal es la razón de su despedida de las letras.

Su feminismo, como todos, es una reacción moral, incluso física ante experiencias

vividas, dice Paz. También reflexionadas y comprendidas como no “naturales”, como se hace evidente en *La Respuesta*.

Sigamos con *El Sueño*, que no es un sueño, sino un camino. Escrito alrededor de los 40 años, ya en plena madurez. Confesión de su aventura intelectual, metáfora brillante. Cada episodio es un experiencia intelectual. Poesía del intelecto ante el misterio de la existencia.

Por otra parte, no se trata de un texto religioso, es un poema metafísico en la época que todo el conocimiento era la filosofía. No habla de la revelación, tampoco se refiere a Cristo o María.

El sueño es la forma en que las diosas y los dioses se comunican con las humanas, como pensaban los filósofos griegos. El sueño nos da el conocimiento profundo de sí misma, piensa Freud. Podríamos afirmar, “Dime qué sueñas y te diré quién eres”.

Juana utiliza metáforas como formas de expresar lo que intuye, tal como se hace en el pensamiento filosófico. Este sueño que no es soñado, sino intuido (*intus legere*), que permite la penetración profunda que se expresa en el lenguaje natural de Sor Juana, la poesía, nos remite a la dualidad platónica en su viaje del alma aliviada del cuerpo. Ella dice “Un cadáver con alma... suspensa del actual gobierno...”.

Su mayor influencia, pienso yo, es la filosofía griega, en la dualidad alma cuerpo, pensamiento platónico-aristotélico y tomista. En el sueño las potencias del alma se liberan, la memoria, el entendimiento y la voluntad. San Agustín aparece en las dos ciudades, la eterna y la cotidiana. (Pascual Buxó.)

Ella, la mujer, monja, mexicana, viaja sola, nadie la acompaña como al Dante en este sueño del conocimiento universal y la unión mística con la divinidad. Tiene alrededor de 40 años, en la plena madurez de su entendimiento, se lanza a la aventura intelectual de conocer el cosmos, científicamente, “El alma está sola, no frente a Dios sino ante un espacio sin límite”. Éste, que no es un sueño, sino muchas noches de reflexión en que Sor Juana ha pasado el tiempo estudiando y pensando (Octavio Paz).

Finalmente, se puede pensar que su visión de Dios en este poema es, más bien, el racionalista del Alto Ser, y no el Dios de los Cristianos, no alude a Cristo, como antes advertimos, tampoco a la creación.

En suma, “El intelecto vio, pero el entendimiento no comprendió. Fin de la visión”. La filósofa regresa a través de las categorías aristotélicas como escalera para el entendimiento, para intentar comprender la visión, ahora ya desde la lógica. Y allí se enfrenta a la derrota. El saber es imposible. Tal vez esta certeza la sume en la melancolía que le dura para siempre. Y nosotras las nietas de Sor Juana, que logramos entrar a la Universidad y estudiar filosofía, recibimos y cuidamos su herencia inigualable.

Así, cuando se inauguró el PUEG comenté: “Qué feliz estará Sor Juana de que ahora, en la Universidad, existen más alumnas que alumnos, sobre todo, en nuestra carrera, la filosofía”. Y –agrego hoy– de que podamos proponer la universidad que queremos las mujeres.

-
1. Citaré por la ed. de Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, ed., introd., prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México, 1989.
 2. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1994.

EL *NEPTUNO* DE SOR JUANA: UNA PRESTIDIGITACIÓN ALEGÓRICA DE LETRAS

Vincent Martin

UNIVERSITY OF DELAWARE

ANTE EL “OCÉANO DE COLORES” DEL *NEPTUNO ALEGÓRICO* DE SOR JUANA¹, EL LECTOR, “INCONSIDERADO PEREGRINO” (GÓNGORA *DIXIT*), HA DE SOSTENER EN VILO NO SÓLO EL CLÁSICO PRINCIPIO DE CRÍTICA TEXTUAL *LECTIO DIFFICILIOR, LECTIO POTIOR* (LA LECTURA MÁS DIFÍCIL ES LA MÁS PROBABLE), SINO TAMBIÉN LA ACTUALIZACIÓN POSMODERNA DEL MISMO, QUE REZARÍA ASÍ: *LECTIO MULTIPLICIOR, LECTIO POTIOR* (LA LECTURA MÁS MÚLTIPLE ES LA MÁS PROBABLE)². LA INTUICIÓN DE GEORGINA SABAT DE RIVERS, QUIEN PERCIBIÓ EN ESTE “SIMULACRO POLÍTICO” UNA OBLIGACIÓN DE SOR JUANA DE “ESCRIBIR UNA INGRATA OBRA DE ALABANZA A UN VIRREY QUE NO CONOCÍA”³, PONE EN EVIDENCIA EL HECHO DE QUE EL TEXTO ENIGMÁTICO DE LA DÉCIMA MUSA NO ES SIMPLEMENTE UN ELOGIO CORTESANO, TAL COMO TENDÍA A INTERPRETARSE, SINO UN TEXTO MULTIFACÉTICO, ALEGÓRICO, CON UNA AGENDA POLÍTICA NO POCO CRÍTICA. DESDE TAL HERMENÉUTICA, EL PRESENTE ANÁLISIS PRETENDE ILUMINAR LAS PRESTIDIGITACIONES Y ESCAMOTEOS QUE HACE SOR JUANA CON LAS CITAS DE LAS TRADICIONES BÍBLICA Y GRECOLATINA, MUCHAS VECES DESCONTEXTUALIZADAS, PARA ESTABLECER UNA VOZ CONTUNDENTEMENTE AUTORITARIA ANTE SU PÚBLICO. TAL COMO SE VERÁ A CONTINUACIÓN, SU EXCELSO VUELO DE POESÍA Y PENSAMIENTO EXCEDEN CON MUCHA DIFERENCIA LAS HAZAÑAS O EXPECTATIVAS DEL NUEVO VIRREY Y, MEDIANTE LA TENSIÓN ALEGÓRICA DE EDIFICACIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE SU FAMA, PLASMADA POR LA TERGIVERSACIÓN ESCRITURARIA, ENTREVEAMOS QUE, EN REALIDAD, LA AUTORA VA SITUÁNDOSE A SÍ MISMA EN LA CUMBRE DEL ARCO TEXTUAL Y EMBLEMÁTICO QUE SIMBOLIZA LA FAMA.

Los estudiosos que han buceado en este mare mágnun de citas latinas han tendido a inferir un acuerdo entre la alegoría textual de la prosa y verso de la autora y la alegoría arquitectónica construida en celebración del marqués de la Laguna, el nuevo virrey de la Nueva España. Esa lectura decimonónica ve en nuestro texto que Sor Juana, en palabras de Menéndez Pelayo, “apuraba el magín discurriendo emblemas disparatados” (p. 69). Aunque tal interpretación sigue la tradición del arte emblemático del renacimiento y el barroco, una lectura más atenta a las trampas de Sor Juana desvela un texto subversivo que en realidad deconstruye el programa iconográfico del arco, borrando así la armonía sintetizadora que ilusoriamente une esa totalidad artística.

A primera vista, la selección de Neptuno como figura alegórica del marqués de la Laguna parece un juego de palabras simple y natural. Sin embargo, otra capa de signos tejida debajo de la superficie ilustra el objetivo socavador de la autora. Los libros de emblemas que sirven como soporte primordial a este proyecto alegórico han de ser el punto de partida de nuestro viaje exegético hacia el arte figurado de la escritora

mexicana. En concreto, la *inscriptio* del emblema 132 de Alciato reza así: “*Ex litterarum studiis immortalitatem acquiri*”⁴. Esta divisa trata el tema de la fama a través de las letras y representa la *pictura* de Tritón, el trompetero de Neptuno, con la siguiente *subscriptio*⁵:

*Neptuni tubicen (cuius pars ultima cetum, Aequareum facies indicat esse deum) Serpentis medio Triton comprehendit orbe, Qui caudam inserto mordicus ore tenet. Fama viros animo insignes, praeclaraque gesta Prosequitur, toto mandat et orbe legi*⁶.

La fama a través de las letras, representada pictóricamente en la época por el trompetero de Neptuno, es, según nota Santiago Sebastián en su comentario sobre este emblema, “un sentimiento muy claro en la Antigüedad, y nadie como Horacio lo ha expresado más certeramente” (Alciato, p. 173). Este *topos* clásico también plasma el objetivo artístico de Sor Juana, la “trompetera” del marqués de la Laguna, que asimismo funde la alabanza de Neptuno con la adquisición de la inmortalidad a través del estudio de las letras.

La referencia de Horacio en el comentario sobre este emblema es significativa ya que Sor Juana también se remite al poeta romano para conjeturar que Neptuno es dios del silencio “por ser dios de las aguas, cuyos hijos los peces son mudos, como los llamó Horacio”:

O mutis quoque piscibus
Donatura cycni, si libeat, sonum⁷.

Pero al inspeccionar los versos de Horacio en su contexto, se ve que el calificativo de “mudos” es simplemente un epíteto tradicional de los peces, y que el verdadero tema de su poema es la fama y la fuerza de la poesía, precisamente el tema del susodicho emblema de Alciato. Horacio termina su oda pidiendo a Melpómene, musa de la lira, que los transeúntes le señalen con el dedo como el poeta lírico de Roma, y reconoce que cualquier fama que llegue a tener, se deberá a su musa:

Quod monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae:
Quod spiro et placeo, si placeo, tuumst⁸.

Estos versos de Horacio ejemplifican el juego descontextualizador que practica Sor Juana tanto como su arte del escamoteo, a saber, la interpolación casi infinita que tiende a confundir más que a iluminar al lector, quien se ve obligado a ceder la autoridad textual a la autora. Tal técnica lúdica, manipuladora, anticipa los mismísimos juegos literarios con los que un escritor como Borges atrapa al lector moderno en una suspensión del juicio.

Otro texto renacentista que hemos de tener presente es la *Mythologiae*⁹ del mitógrafo italiano Natale Conti, conocido por su nombre latinizado Natalis Comes. Este libro, que

tanto impactó el arte figurado y el pensamiento de la modernidad naciente de Europa y su herencia, manifiesta otro matiz que ha teñido representaciones posteriores de este dios marino, y muy particularmente la de Sor Juana. Para Comes, y también para Erasmo – quien escribe: “*Neptunus plures extinguit quam servat*”¹⁰– y otros coetáneos, este dios marino no es precisamente un dechado de virtud. Más aún, el mitógrafo explica que

*omnium mortalium imprudentissimum & crudelissimum finxerunt Neptunum... Non fuit igitur Deus sapiens Neptunus, sed neque bonus quidem, aut iustus*¹¹.

Si sostenemos en vilo el emblema de Alciato, los versos de Horacio y la interpretación nada positiva de Neptuno que hacen Comes y otros pensadores renacentistas, podemos empezar a leer la obra de Sor Juana entre líneas para apreciar su manipulación literaria consistente en decir dos cosas diversas simultáneamente, que es precisamente la definición clásica de la alegoría (*aliud dicitur, aliud demonstratur*) y el soporte para nuestra “deslectura” múltiple.

Anticipando las prácticas deconstruccionistas de nuestros días, Sor Juana realiza su arte de prestidigitación manejando y apropiándose de las citas, tanto textuales como emblemáticas. Teje mitos y citas que fabrican un blasón que dice lo que ella no puede de otra manera. Entrelaza un jeroglífico vocífero que abre un nuevo espacio en el que la escritura es siempre otra. Arquitecta de la lengua, Sor Juana construye sus argumentos sobre cimientos grecolatinos y bíblicos, mitos e historias que ella manipula, cortando y pegando para servir sus objetivos. La autora utiliza la parábola tanto para el diseño de su texto como para el de su arco. Es decir, a través de sus citas distanciadas, parábolas del pasado, la escritora *traduce* información y consejos a su público de destino. A lo largo del arco-texto, o *architexto*, vemos la fuerte presencia de Sor Juana barajando su gran almacén de referencias para confirmar su suprema autoridad intelectual, y dar así nacimiento a un texto nuevo.

En su dedicatoria, la escritora cita de la *Hieroglyphica* (1556) de Pierio Valeriano¹², obra enciclopédica de un género que había hecho presa en el pensamiento europeo desde el XV, para explicar el uso e importancia de estos símbolos entre los egipcios, lo cual sirve como justificación teórica de su modo de proceder:

*Per Eneph, quem pro Deo colebant Aegyptij, ipsum totius mundi, atque universitatis Creatorem, opificemque, pulcherrimo Hieroglyphico ostendebant*¹³.

Desde la aparición en Florencia de la *Hieroglyphica de Horapollon* (1419), la representación jeroglífica fue acogida en Europa como una forma inmediata, casi divina, de la sabiduría. Esta idea coincidió tanto con el neoplatonismo como con las ciencias esotéricas que surgían en la Italia de la época, e inspiró a grandes ingenios herederos de esa tradición, como por ejemplo Ficino, Pico della Mirandola, Alciato, Giordano Bruno, Erasmo, Kircher, Leibniz y un largo etcétera que naturalmente incluye a Sor Juana.

Por otra parte, el acto de manifestar en figuras lo invisible, lo intangible y lo no decible, “por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante” (p. 367), se ajusta a la noción tridentina de *repraesentatio*¹⁴, concepto que subyace al arte alegórico de la Contrarreforma y también técnica hermenéutica de leer textos veterotestamentarios o paganos desde el cristianismo. Sor Juana alude al arco como signo del texto mediante dos citas bíblicas, una del Antiguo Testamento y la otra del Nuevo. Primero cita un salmo del rey David:

*Aperiam in parabolis os meum, in enigmate antiqua loquar*¹⁵;

luego cita del *Evangelio de San Mateo*:

*Haec omnia loquutus est IESVS in parabolis ad turbas, et sine parabolis non loquebatur eis*¹⁶.

Si tomamos la voz “parábola” en su doble sentido geométrico y alegórico, que parece ser precisamente el juego conceptual de la autora, observamos que ella viene desvaneciendo las fronteras entre arco y texto: su boca es la *parábola*, el arco habla y el texto es un jeroglífico.

Al comenzar la “Razón” o explicación de su arco-texto, Sor Juana yuxtapone mediante el oxímoron su indiscutible talento literario y su fingida incompetencia. Empieza citando a Plutarco –“*Praeclara gesta praeclaris indigent orationibus*”¹⁷– una cita que bajo la luz de su falsa modestia se lee como un lamento de su incapacidad de cantar la alabanza del virrey de manera satisfactoria. No obstante, la misma cita se puede leer inversamente, insinuando quizá que las hazañas del virrey no merecen este poderoso discurso ideado por la Décima Musa. Tampoco podemos ignorar la flagrante intertextualidad entre Plutarco y Alciato que la artista exhibe de manera implícita: las ya citadas “*praeclara gesta*” del emblema de Alciato ahora se verbalizan en una suerte de eco de un motivo textual que nunca se desvela en su totalidad.

La autora continúa explicando que al Cabildo le parecía “para pedir y conseguir perdones más apta la blandura inculta de una mujer que la elocuencia de tantas y tan doctas plumas” (p. 370). El *topos* de la falsa modestia sirve no sólo para justificar su dependencia de las autoridades clásicas sino también para introducir el elemento hebreo en su texto, a saber, la parábola de Absalón, por la cual nuestra alegorista se compara a sí misma con la Tecuites, figura veterotestamentaria calificada como “mujer sabia” (2 *Samuel*, 14, 2) quien convence al rey David para que perdone a su hijo Absalón mediante una alegoría. Aquí Sor Juana siembra la semilla que luego segará al explicar la etimología del nombre de Isis, acto que le permitirá transgredir las fronteras de la historia y el mito y transformarse alegóricamente en esa diosa egipcia protectora de los faraones.

Partiendo de que “las fábulas tienen las más su fundamento en sucesos verdaderos; y los que llamó dioses la gentilidad, fueron realmente príncipes excelentes” (p. 372), reconoce el hecho de que el papel de los dioses en la mitología clásica se remonta al

poder o autoridad del poeta, la fuente de su divinidad. La analogía que Sor Juana viene desarrollando entre Neptuno y el marqués engrandece al noble español, pero ella es quien le otorga esa divinidad citando un salmo: “*Ego dixi: dii estis*”¹⁸. Este yo autoritario despliega una tela ecléctica y singular en la que destacan los elementos individuales de su creación consistiendo el primero de ellos en la declaración de que Neptuno es rey de “todo el imperio de las aguas, islas y estrechos” (p. 373). La alegoría es trasparente: México se había construido sobre una isla en la mitad de un lago y el virrey ha venido a gobernar este virreinato.

El segundo elemento consiste en una suave transición que transgrede las fronteras de los mitos, pues hablando de Neptuno dice que “Fue madre suya la diosa *Opis*, o *Cibeles*, la cual es lo mismo que *Isis*, por representar estos dos nombres la tierra a la cual llamaron *Magna Mater*” (p. 373). La conexión creada entre estas diosas romana, frigia y egipcia gira en torno a la noción de tierra como *magna mater*. Y vale recordar la tradición etimológica, implícitamente recuperada aquí por Sor Juana, que erróneamente asociaba el nombre de Isis con la palabra “tierra”, tal como el mismo San Isidoro de Sevilla había difundido en sus *Etimologías*¹⁹: “*Isis lingua Aegyptiorum terra appellatur*”²⁰. El escamoteo de Sor Juana, aunque no original en este caso, se trata de equiparar a estas tres deidades que, aunque comparten atributos teológicos, se distinguen en términos ontológicos y, lo que es más importante para nuestra “deslectura” del texto, en términos genealógicos. Aunque Neptuno sí es hijo de Opis (Rhea), no lo es de Isis. Sin embargo, la introducción de esta última, con la cual Sor Juana se viene identificando, sirve para subrayar la asociación entre esa diosa egipcia y Neptuno, aunque sea a través de otra manipulación.

La escritora sigue con su descripción confusa de las historias y connotaciones de Isis e Io indistintamente, siempre entretejiendo la lectura tradicional y cristiana de los mitos paganos dentro de su red de engaño²¹: “Lo mismo significa Isis en sentir de Natal: *Io modo Luna dicta est, modo credita est Terra*”²². Esta técnica de interpretar los sentidos ocultos o alegóricos de las fábulas grecolatinas distrae al lector de la prestidigitación de la artista, a saber, la equiparación de Isis e Io y la consecuente creación de nuevas figuras y, por tanto, una nueva historia. Continúa con su cita de Comares para avanzar su proyecto alegórico en términos de la fertilidad de Isis-Io, convertida ya por Sor Juana en madre de los dioses en general, y de Neptuno en particular:

*Fabulantur; Ionem in vaccam mutatam fuisse, animal fertilitatis terrae studiosum, cuius omnis industria sit in colendis agris ob ubertatem ipsius terrae*²³.

Aunque la asociación entre Isis e Io no es del todo ilusoria y tiene su tradición, sí requiere una explicación y una distinción, ya que, de hecho, se trata de dos divinidades completamente diferentes. Sirva como ilustración la enciclopedia de Pauly-Wissowa, la cual nos recuerda que

un mural pompeyano representa la llegada a Egipto de Io, quien es recibida por Isis; se trata claramente

de dos personalidades distintas. Io es llevada del Nilo, Isis está sentada con el pequeño Harpócrates en la orilla²⁴.

Por otra parte, se observa que Sor Juana interrumpe sus citas para manipular el camino del lector peregrino y en esta ocasión elimina por completo de su *architexto* una frase de Comenius que resulta imprescindible para toda genealogía de Isis que carezca de escamoteos:

*nam dicitur Io fuisse Argi & Ismenes filia, vel Neptuni, vel Inachi fluuii, vel aquae omnino, quum terrae solum Io crederetur*²⁵.

Pero si Isis es Io, como plantea Sor Juana, siguiendo adrede una larga tradición tardía (Clemente de Alejandría, Eusebio, San Agustín, San Isidoro, etc.) que confundió los atributos de las dos diosas en una figura híbrida, e Io es la hija de Neptuno, como recuerda Comenius, quien por otra parte sirve como fuente indispensable para esta mitogenealogía de Sor Juana, ¿cómo podemos entender que Isis es la madre de Neptuno, siendo a la vez su hijo? Sor Juana recrea los mitos—pues la escritura no es sino recreación—para representar un nuevo mundo mitológico, histórico y fictivo, un mundo en el que el conocimiento es poder.

Ya establecida la alegoría entre Neptuno y el marqués de la Laguna de manera nítida, queda por descifrar la alegoría de Isis. En torno a la música de los egipcios, la monja neoplatonista cita directamente a Platón: “*Ferunt, antiquissimos illos apud eos concentus Isidis esse poemata*”²⁶; y ella misma explica que Isis “fue la inventora de las letras de los egipcios” (p. 375), siguiendo la autoría del humanista italiano Pietro Crinito: “*Isis arte non minore protulit Aegyptias*”²⁷. Lo que venimos descubriendo al analizar este texto equívoco de Sor Juana es el hecho de que esta haya tejido una asombrosa alegoría en la que ella misma representa a Isis, en tanto que las dos son poetisas e inventoras de las letras de sus respectivas naciones. La autora subraya la relación materna entre Isis y Neptuno:

Pues siendo Neptuno hijo suyo, claro está que no le corría menos obligación, pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo, para no degenerar ni desmentir misteriosos dogmas de los platónicos (p. 376).

De esta manera se hace posible la relación materna entre el marqués y la autora: ésta tiene consejos (aunque no precisamente maternos) para aquél, pues se ha establecido como su sabiduría, por lo cual entendemos que el hombre es hijo de su propia sabiduría. Sin este tipo de escamoteos, ¿cómo se atrevería Sor Juana a darle consejos morales y políticos a un virrey desconocido?

Pero hay al mismo tiempo en esa relación materna una ironía devastadora, cuya fuente no es el mundo clásico sino la misma tradición hispánica que aviva el espíritu crítico-satírico del *Lazarillo de Tormes*²⁸. Recuérdese ese comentario mordaz del adulto

Lázaro con el que empieza a contar su historia completa desde la perspectiva de su niñez, técnica que también sirve para engañar al lector hasta el final de la novela (yo subrayo):

Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y *también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria con fuerza y maña remando salieron a buen puerto* (pp. 62-63).

Bajo la luz de esta tradición ambigua, irónica, ¿cómo hemos de leer esas palabras “más múltiples” de Sor Juana que van dirigidas a su propio “vuestra merced”, quien es a la vez su hijo alegórico: “pues el nacer de padres sabios no tanto es mérito para serlo cuanto obligación para procurarlo”? E importa destacar que en la dedicatoria del *Neptuno* la escritora se remonta a varias autoridades bíblicas (*Eclesiástico*, *Proverbios*), patristica (San Jerónimo) y clásicas (Séneca, Ovidio) para encontrar las palabras que no se atreve a pronunciar por su cuenta y que plantean esta misma cuestión en torno al mérito del apellido y el mérito ganado por uno mismo. Las autoridades prestan su palabra a la escritora, quien la *traduce* a una nueva circunstancia, un nuevo contexto, para manipular el argumento y el desenlace, en la línea de las mejores tramoyeras de la farándula española y novohispana.

El siguiente paso que da Sor Juana es el de establecer a Isis como signo textual al interpretar los símbolos del toro y la vaca: “Sabido es ser el toro símbolo del trabajo” (p. 377). En realidad, el culto al toro en el mundo antiguo representaba al animal como símbolo de la fertilidad, que en Egipto se identificaba con el dios de la fertilidad Apis. Pero Sor Juana basa su simbolismo en una mera especulación, que resulta ser otro escamoteo de significantes y significados: “quizá en que cuando (Neptuno) contendió con Vulcano y Minerva por la primacía de las artificiosas obras de sus manos, formó el toro”, y se remite a Luciano como autoridad:

*Minerva domum excogitavit, Vulcanus hominem, Neptunus taurum fecit*²⁹.

Con gran sutileza, y mediante la retórica del “*tricolon crescendo*” que recalca el tercer elemento sintáctico, Sor Juana introduce aquí una gradación descendente que va de “*domus*”, el lugar sagrado³⁰ que plasma la unidad familiar y social, a “*taurus*”, una simple bestia de carga; y entre los dos extremos se sitúa el hombre. Vale observar los verbos que Sor Juana, quizá más consciente que Luciano, asocia con los diferentes dioses paganos y sus creaciones, a saber, “*excogitavit*” (inventó), un verbo intelectual, mental, no físico, que la autora asocia con Minerva y el hogar, y el verbo “*fecit*” (hizo), un verbo físico, no mental ni intelectual, asociado con Neptuno y el toro. Pero todo este raciocinio se viene abajo cuando la autora se sirve de un dilatado “quizá” para dejar vulnerable al lector ante la siguiente conjetura: “Bien pudo ser ésta la razón, pero yo

juzgo ser otra, y muy diferente” (p. 378).

Ya intercambiables Io e Isis, Sor Juana supone que es por haber sido Io convertida en vaca la razón por la cual “le fueron las vacas a Isis agradable sacrificio... porque siendo Isis la sabiduría, no pudieran hacerle mayor cortejo que sacrificarle la misma sabiduría en su símbolo” (p. 379). Y concluye su alegoría así: “Pues si la sabiduría se representaba en una vaca, los hombres sabios se idearon en un toro” (*id.*). La sutileza de la autora, quien acababa de asociar el toro con el trabajo, es decir, un oficio no intelectual, ahora hace etérea la sabiduría en cuanto condición femenina, a la vez que relega la actividad masculina al campo laboral al asociar el hombre con el toro. El mismo proceso que junta a Isis y Neptuno por medio de la sabiduría, también desata ese vínculo al distinguir entre una y otro por medio del mismo concepto.

Avanzando el argumento de la superioridad de la sabiduría sobre el trabajo físico, el cual exige una comparación (¿subconsciente?) entre Sor Juana y el marqués, la autora señala una etimología popular para llegar al sentido del nombre de Isis que mejor sirve sus intereses:

Según Misraín y Heber, los primeros maestros de los egipcios y varones famosísimos por la sabiduría divina, o por su doctrina religiosa, parece que Isis se llama así por la duplicación del nombre hebreo Is, que significa varón (pp. 381-382).

Aunque más arriba nuestra prestidigitadora había reconocido implícitamente la asociación entre el nombre de Isis y la palabra “tierra”, ahora desea mostrar en el mismo nombre una etimología hebrea que significa “varón”, sutileza que le permite dar su siguiente paso. Sor Juana introduce el elemento hebreo para presentar la idea de que la mujer es doble hombre, y recoge así la semilla hebrea que había sembrado en la parábola de Absalón, en la que Sor Juana ve dilatado el papel de la “sabia” Tecuites³¹. La voz “*Isis*”, en realidad, significa “trono”³², pero a Sor Juana no le conviene trazar esa etimología para su proyecto alegórico que se trata, en fin, de crear, recrear y deconstruir la historia y moldearla a su “yo y mi circunstancia”. Mediante este triunfo de la alegoría, la autora se establece como Isis, pero no la Isis egipcia, sino una figura plenamente híbrida y original.

A pesar de ser Sor Juana la poeta laureada de México, su voz está limitada por su posición sociopolítica. Citando *ad infinitum*, entonces, llega a crear un subtexto, un contratexto, pues ¿qué otra cosa es la alegoría? Al citar a Aristóteles, Sor Juana señala su manipulación consciente de la retórica tanto por la forma como por el contenido: “*Ubi praeses fuerit Philosophus, ibi civitas est felix*”³³. La palabra “*praeses*”, que Sabat de Rivers traduce como “el alcalde”, y que realmente significa “protector/ a” o “defensor/a”, a su vez nos recuerda a Minerva y a Isis. En la *Eneida* Virgilio califica a Minerva como “*praeses belli*” (protectora de la guerra)³⁴, y en la mitología egipcia Isis, por ser madre de Horus (¡y no de Neptuno!), se consideraba como protectora de los faraones. A primera vista, parece que Sor Juana se refiere al marqués, y por tanto Sabat de Rivers traduce “*praeses*” como “el alcalde”, pero en realidad se refiere a sí misma. Es a través de este

subtexto que el lector se da cuenta de que es el escamoteo lo que le permite a la autora dar consejos político-morales al nuevo marqués; pues, como ella misma escribe: “la sabiduría, y no el oro, es quien corona a los príncipes” (p. 383).

A lo largo de este laberíntico viaje textual Sor Juana *manosea* una extensa serie de citas e interpretaciones de los mitos clásicos, fundadas en el mismo lago de inestabilidad que el de su propio México. Así logra matizar su “océano de colores, simulacro político” (p. 365), así *deconstruye* la parábola del arco en tanto que emblema de su boca y así irrumpe en el canon occidental, según los criterios esbozados por Harold Bloom: “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción”³⁵. Ante las limitaciones socio-políticas de su día, Sor Juana se manifiesta no sólo como una lectora extraordinariamente culta, sino también como una escritora de enorme ingenio, capaz de tergiversar y subvertir los textos y sus contextos para así avanzar su proyecto intelectual, sin que el virrey se enterara del juego que protagoniza, y para iluminar el hecho de que el verdadero arco triunfal es el que la monja erige en honor al conocimiento.

-
1. Importa recordar el título tripartito de esta pieza: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político...*
 2. La expresión la ha acuñado Joan Grenier-Winthur, “*Lectio multiplicior, lectio potior*: On the form and impact of electronic hypermedia editions”, *The future of the Middle Ages and the Renaissance: Problems, trends, and opportunities for research*, ed. Roger Dahood, Brepols, Turnhout, 1998.
 3. Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación castálida*, ed. Georgina Sabat de Rivers, Castalia, Madrid, 1982, p. 70.
 4. Adquirir la inmortalidad por el estudio de las letras.
 5. Aurora Egido explica sucintamente los elementos que integran los emblemas de Alciato así: “El *emblema triplex*, al cual vamos a referirnos, se distingue, en líneas generales, de las empresas y otras formas icono-verbales por contener tres partes claramente diferenciadas: 1) la *inscriptio* o lema que da título al emblema, 2) la *pictura* o imagen simbólica y 3) la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen. Alciato y otros emblematistas posteriores concibieron la pintura como el cuerpo, y los textos como el alma del emblema; por tanto, cualquier intento de clarificación y análisis del mismo deberá tener en cuenta la representación (*res picta*) y su formulación (*res significans*)... Vale decir, el crítico debe interpretar el emblema en su totalidad, aunque en origen cada una de las partes tenga su propia tradición escrituraria o compositiva” *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, pról. de Aurora Egido, trad. Pilar Pedraza, Akal, Madrid, 1993, p. 9.
 6. Tritón, trompetero de Neptuno cuya parte inferior de monstruo marino y cuya apariencia indican que es un dios del mar, está encerrado en medio del círculo de una serpiente que se muerde la cola introduciéndosela en la boca. La fama sigue a los hombres de talento singular y a sus acciones ilustres, y manda que se les conozca en todo el mundo (Alciato, p. 172).
 7. O tú que puedes dar también a los/ mudos peces, si te place, el son del cisne (p. 374).
 8. que yo sea señalado por el dedo de los transeúntes/ como el poeta lírico de Roma/ que si yo inspiro y gusto, si yo gusto, es tuyo. Cf. *The odes and epodes*, William Heinemann, London, 1947, p. 98.
 9. Garland Publishing, New York, 1976.
 10. Neptuno ahoga a más que salva; Desiderius Erasmus, *Moriae encomium. Opera omnia, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*. Ordinis Quarti. Tomus Tertius, North Holland, Amsterdam, 1979, p. 132. Vale destacar el hecho de que Sor Juana sólo cita a Erasmo una vez en toda su obra literaria, y es precisamente en el *Neptuno* donde encontramos esa referencia. La razón de este silencio es evidente y se puede resumir en sus propias palabras: “que yo no quiero ruido con el Santo Oficio”. Respecto de esta técnica

- retórica véase Amanda Powell, “«No quiero ruido con el Santo Oficio»: contexto histórico y uso retórico de la Inquisición en la *Respuesta de Sor Juana*”. *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, ed. Carmen Beatriz López-Portillo, Universidad del Claustro de Sor Juana-FCE, México, 1998, pp. 371-379.
11. [los antiguos] representaron a Neptuno como el más imprudente y cruel de los mortales... No fue un dios sabio, ni tampoco fue bueno ni justo (p. 54).
 12. Se trata del humanista italiano Giovan Pietro della Fosse a quien le otorgó el nombre “Pierio” su profesor Marcantonio Sabéllico para unirle a las Piéridas o Musas, en alusión a su inteligencia. Véase Rudolf Wittkower, “Hieroglyphics in the Early Renaissance”, en *Developments in the Early Renaissance*, ed. Bernard S. Levy, SUNY, New York, 1972, pp. 58-97.
 13. Por Enef, a quien los egipcios honraban como a un dios, representaban con hermosísimo jeroglífico al mismo Creador y artífice de todo el mundo y universo (p. 366).
 14. El concilio de Trento utilizó el verbo “*repraesentare*”, en el sentido de “hacer presente”, al señalar que en la última cena Jesucristo dejó a “la Iglesia un sacrificio visible, según requiere la condición de los hombres, en el que se representase (*repraesentatur*) el sacrificio cruento”. *Sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, ed. bilingüe de I. López de Ayala, Madrid, 1787, pp. 238-239. Sobre este concepto clave de la alegoría barroca, véase Vincent Martin, *El concepto de “representación” en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2002.
 15. Abriré con parábolas mi boca, con enigmas antiguos hablaré.
 16. Todas estas cosas dijo Jesús a las muchedumbres por parábolas, y sin parábolas no les hablaba (p. 367).
 17. Las hazañas ilustres piden discursos ilustres (p. 369).
 18. Yo dije: sois dioses (p. 372).
 19. Eds. José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, introd. Manuel C. Díaz y Díaz, vol. 1, BAC, 433, Madrid, 1993, p. 732.
 20. En lengua egipcia, *Isis* quiere decir “la tierra”.
 21. Aunque San Clemente de Alejandría equiparó a Isis e Io en su *Stromateis* (1, 21), serían las *Crónicas* de Eusebio las que servirían como fuente primordial para la confusión de estas dos deidades en Occidente.
 22. Io a veces se llama luna, a veces se cree tierra (p. 373).
 23. Cuentan que Io fue transformada en vaca, animal aplicado a la fertilidad de la tierra, del cual toda la diligencia se dedica al cultivo de los campos por la fecundidad de la misma tierra (pp. 373-74).
 24. A. F. Pauly y G. Wissowa, *Real Encyclopädie Der Classischen Alterumswissenschaft*, vol. 9, pt. 2. J. B. Metzlersche Buchhandlung, Stuttgart, 1916, p. 2121. El léxico de Roscher también destaca el hecho de que “originalmente Io e Isis no tenían absolutamente nada que ver la una con la otra” (W. A. Roscher, *Ausführliches Lexicon Der Griechischen und Römischen Mythologie*, Druck und Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, 1890-1897, p. 439).
 25. Se dice que Io era la hija de Argos e Ismene, o de Neptuno, o del río Inaco, o de toda agua (p. 262).
 26. Dicen que las canciones más antiguas entre ellos eran los poemas de Isis.
 27. Isis con arte no menor produjo las artes egipcias (p. 376).
 28. Véase *La vida de Lazarillo de Tormes*, ed. Antonio Rey Hazas, Castalia, Madrid, 1989.
 29. Minerva inventó el hogar, Vulcano al hombre, Neptuno hizo el toro (pp. 377-378). Modifico la traducción del latín de Sabat de Rivers.
 30. En *De domo sua ad pontifices oratio* (Latin Texts and Commentaries, ed. Robert G. Nisbet, Arno, New York, 1979, p. 109) Cicerón exclama: “*Quid est sanctius, quid omni religione munitius, quam domus unius cuiusque civium?*” [¿Qué hay más sagrado, más protegido por todos los preceptos de la religión que el hogar de todos y cada uno de los ciudadanos?]. La importancia del hogar también hace acto de presencia en el pensamiento de Sor Juana, ejemplificado en su transformación del drama calderoniano *Los empeños de un ocaso* en una versión propia, *Los empeños de una casa*.
 31. Recuérdese también el papel de esta *vates* etíopa en el drama de Calderón *Los cabellos de Absalón*, donde ella le predice a Absalón, entre otros vaticinios, su trágico desenlace a causa de su ambición política: “Ya veo/ que te ha de ver tu ambición/ en alto por los cabellos” (p. 166).

- 32. Cf. A. F. Pauly y G. Wissowa, *op. cit.*, p. 2085.
- 33. Donde el alcalde fuere filósofo, allí habrá una ciudad feliz (p. 382).
- 34. *The Aeneid of Virgil: Books 7-12*, ed. R. D. Williams, St. Martin's Press, Basingstoke, 1987, XI, 483.
- 35. Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 39. Según Bloom, lo que convierte a los autores y las obras en canónicos "en casi todos los casos, ha resultado ser la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña" (p. 13).

LA MORTIFICADA SOR JUANA DE 1694 Y *THE NEW-YORK MIRROR AND LADIES' LITERARY GAZETTE* (1823): EL CUESTIONABLE “ABANDONAR LOS ESTUDIOS HUMANOS”

Enrique Martínez López

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

EL SEMANARIO SABATINO *THE NEW-YORK MIRROR AND LADIES' LITERARY GAZETTE*, FAMOSA REVISTA NEOYORQUINA, PUBLICÓ EN 30 DE AGOSTO DE 1823 UNA ANÓNIMA Y MUY BREVE, PERO NO INSIGNIFICANTE, BIOGRAFÍA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ. APARECIÓ EN SU PRIMER VOLUMEN, NÚMERO 5, EN LA SECCIÓN TITULADA *FEMALE BIOGRAPHY*, QUE SE EXTIENDE DESDE LA PÁGINA 36, COLUMNA C, A LA 37, COLUMNA A.

Antes de considerar esta biografía es útil, para tantearle a la gaceta el rumbo ideológico, darle un vistazo a otra sección inmediatamente anterior (36a-c) a la que nos interesa más. Se rotula *Female education* y lleva como epígrafe incitador tres versos proclamando la victoria del entendimiento inmortal frente al tiempo que marchita, como a la flor, la belleza femenina o la enfermedad que la destruye en una hora:

The breath of time will wither beauty's flower,
Or fell disease destroy it in an hour,
But the immortal mind defies their power.

Son palabras que traen a la memoria análogas lecciones de Sor Juana en sus sonetos “En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?” (núm. 146) y “Rosa divina que en gentil cultura” (núm. 147). En la sección se continúa lo ya iniciado en el número 1 (2 de agosto), página 4, columnas ab, la traducción al inglés de un libro francés sobre el asunto, cuyo título no se da y que es obra de “Madame Antoinette Legroing La Maissonneuve”. Para esta señora la misión de la mujer es ser “ornament of the *domestic* habitation”, hacerse “amada y útil” y no meterse por “las avenidas del poder y la grandeza”. Sus virtudes la hacen inmaculado centro de un “imperio de afecto y confianza” y se ejercen “en la sombra y el silencio”. La traducción la hizo otra mujer. No se dice su nombre, pero es “directora de uno de nuestros más respetables seminarios femeninos” y se la elogia por las “castas efusiones de su pluma, en prosa y verso”. Lo que aquí se lee lleva a pensar en las revistas de hoy destinadas al consumidor femenino o en los criterios que rigen los concursos de belleza.

La autora se hace la pregunta retórica de qué talentos contribuyen más a hacer atractiva a la mujer: “What are the talents which most contribute to render a female

agreeable?”. Y se responde que la mujer de perfecto talento lo lucirá mejor en la música y la pintura; la de muy moderada habilidad, en la danza; y la menos dotada, en la música, pero cuidando de no usar otro instrumento que el órgano vocal. “Unas palabritas cantadas con buen gusto siempre dan placer y acarician a un público afable. La voz es un instrumento que no es necesario temprar y una dama siempre puede llevarlo consigo para tocarlo o abandonarlo, sin el mínimo inconveniente, veinte veces al día”:

If the question applies to the *perfection* of the fine arts, we can, without difficulty, give the preference to Music and Painting; but if one can attain but to a very moderate degree of talent, it seems to me that Dancing can dispute the preference with equal advantage... In music, especially for those who can make but little progress, I prefer *vocal* to *instrumental*. Sweet words, sung with taste, always give pleasure, and cherish an amiable spirit. The *voice* is an instrument always in accord, which a lady can always carry about with her, and take up and quit, twenty times in a day, without the least inconvenience.

El aire práctico de este comentario, hecho a la vez con un tonillo irónico y condescendiente, se extiende a otras recomendaciones sobre tocar el arpa y no el piano, dibujar o pintar flores, leer modulando la voz, y, finalmente, intentar ser una escritora genial. Ahora el tono cambia a cortante.

Es raro, dice la dama francesa, encontrar una mujer de genio que sea agradable compañera doméstica. El genio se caracteriza por cierta originalidad punzante, *piquante*, contraria a la etiqueta social, que, si a veces puede agradar en un hombre, siempre es ridícula en la mujer. Ésta tiene que someter su mente a toda clase de conversaciones y descender de las encumbradas alturas de la imaginación y la poesía. La mujer debe ser capaz de mantener, con gracia y buen humor, la cháchara de la sala de visitas, donde aunque se habla mucho, no se dice nada:

I have seldom known women of genius who were pleasing domestic companions... This *piquante* originality of such a character is sometimes pleasing in a man, but always ridiculous in a woman. She must know how to bend her mind to all kinds of conversation, and stooping from the lofty heights of imagination and poetry, she should be able to sustain, with equal grace and good humour, the *chit-chat* of the drawing-room, *where one can talk much, and yet say nothing*.

Por último, la escritora de Francia advierte a sus jóvenes lectoras que no aspiren al raro y precioso don de la genialidad. No deben envidiarlo ni lamentar no poseerlo porque la mayoría de los genios son desventurados. Su historia es la del sufrimiento humano:

But if heaven is sparing of a gift so precious as genius, this should neither be a subject of jealousy or regret, since, for the most part, persons celebrated for their talents, have been equally so for their misfortunes. Their history is that of human misery...

Destacarse, ya vemos, puede suscitar envidia, y sin duda trae infortunio y dolor. Esto es tema central en la vida y obra de Sor Juana. No parece, pues, impertinente que al comentar esta desconocida

biografía suya nos preguntemos una vez más si las mortificaciones por las que ella pasó hacia el final de su vida fueron voluntarias o las hizo forzada para evitarse peores desdichas.

II

Recuérdese. Súbitamente y cuando la Décima Musa estaba en la cumbre de su fama y sus obras se imprimían en España más que las de ningún otro poeta, renuncia a la literatura, se deshace de su biblioteca, hace de sus venas alucinado tintero y redacta, en nada espontáneo sino muy literario estilo, tres documentos escalofriantes. Dos de ellos enteramente escritos en sangre y otro más rubricado con ella. Sor Juana misma lo declara firmándolo “en cinco de marzo del año de mil seiscientos y noventa y cuatro”. Esto ocurrió, como explica el epígrafe del documento, “al tiempo de abandonar los estudios humanos para proseguir, desembarazada de este afecto, en el camino de la perfección”¹.

El epígrafe sin duda lo añadió el P. Juan Ignacio Castorena, prebendado de la catedral de México, que en 1697 va a España a doctorarse en Teología y también a difundir allí estos papeles y la *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz*². ¿Dónde consiguió Castorena copia de estas obras? Lo plausible es que la de la *Respuesta* se la entregara su destinatario, Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, y que la de los arrepentimientos ensangrentados se le diese con la autorización de Francisco de Aguiar y Seixas, arzobispo de México. Todo ello lo imprimió Castorena en la *Fama y Obras pósthumas* (Madrid, 1700), el tomo tercero de las de Sor Juana. Y como en los dos anteriores se había propalado la stampa de la monja perseguida por dedicarse a las letras, es evidente que el objetivo del tercero era sustituir la imagen de “Sor Juana, mártir de la inteligencia”, según la llamaría en 1961 Américo Castro³, por la de la “venerable” Madre Juana, “Mártir de la Concepción”⁴.

Este rótulo es de Castorena, portavoz de la autoridad eclesiástica novohispana, decidida a resucitar a la monja muerta antes de tiempo en una *Fama* definitivamente consagradora. El “Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana”, según anuncia la portada del libro, ahora renace de las cenizas de escritora a luminoso cielo: “sale de los recatos de entendida / a la publicidad de venerada” (p. [129]). Es decir, su fama como santa siempre será más extendida que la que le habían dado las musas. Lo avieso de esta maniobra de política religiosa es que se ignore que en las santificantes mortificaciones de Juana Inés la intervención más eficaz siempre había sido la de su confesor, el jesuita Antonio Núñez de Miranda (*id.*), calificador del Santo Oficio.

Esta Santa Juana fabricada por Castorena ha dividido a sus lectores en bandos opuestos. Unos ejemplos miden la hondura del desacuerdo. Si entregarse del todo a Dios abandonando los libros fue, como afirmó el P. Méndez Plancarte en 1951, “la hora más bella” de la vida de la escritora⁵, para Antonio Alatorre, en 1995, eso marca “la hora más negra, la más siniestra”⁶. A Octavio Paz⁷ también le había parecido que la *Petición... en forma causídica*, propia “de un escribano del Santo Oficio”, era un testimonio falseado,

“indigno” de Sor Juana “no sólo moral sino literariamente” porque la hizo obligada por el terror.

Eso es lo que claramente indicaban ya evidencias o contradicciones arrinconadas para que no apagasen el halo de la santa Juana. En 1929 Dorothy Schons desenterró datos de archivo mostrando, por un lado, que el arzobispo Aguiar se llevó de la celda de Sor Juana “alhajas, preseas y libros”⁸, y por otro que, durante el tiempo en que ella supuestamente había renunciado a los intereses mundanos, esto es, el de 8 de febrero de 1693, fecha de la *Petición... en forma causídica*⁹, Sor Juana, contadora del convento y hábil mujer de negocios, sigue haciendo inversiones de su propio capital en marzo y noviembre de ese año¹⁰.

Si estos afanes monetarios son incompatibles con el espíritu de la contrita *Petición*¹¹, más lo es que por ese tiempo Sor Juana todavía continuara escribiendo versos mundanos. Sus *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, llegados a Lisboa a finales de 1693 y listos para su circulación en 28 de enero de 1695, bien pudieron haberse compuesto entre febrero y marzo de 1693. Más tardíos aun pueden ser el romance “Allá va, aunque no debiera...” (núm. 50), al conde de la Granja, y el otro, truncado, “¿Cuándo, númenes divinos...?” (núm. 51), dirigido a los poetas que la elogiaron en su *Segundo volumen* (Sevilla, 1692)¹². Estos hechos, conocidos en México, unos, en la década de 1920, y otros en agosto de 1968¹³, contribuyeron a poner en tela de juicio que Sor Juana hubiese enterrado con gusto los talentos recibidos de Dios para ascender a un discutible cielo que excluye a mentes excepcionales y da preferencia a ignorantes ensangrentados.

Pero el golpe mortal a la inventada conversión de la jerónima lo han dado los últimos descubrimientos. El de 1981, por el P. Aureliano Tapia Méndez, de la *Carta* de 1682 que Sor Juana escribió al P. Núñez despidiéndolo como confesor¹⁴, y también la publicación en 1996, por Elías Trabulse, de la *Carta de Serafina de Cristo*¹⁵, de 1691¹⁶. Son dos escritos en los que el P. Núñez, marginado por Castorena en su *Prólogo* hagiográfico, adquiere su estatura histórica como antagonista de Juana Inés. Era él quien la había perseguido, primero con maledicencias y luego con pluma oblicua o embozada. Él quien, so capa de celo por su conversión, se empeñaba en que fuese “santa a pura fuerza”¹⁷, y quiso espantar a la invencible “Camila YNÉS” como hace el lobo con la cordera¹⁸.

He sacado a relucir estos hechos porque los citados reparos morales de Octavio Paz a los documentos de la conversión de Sor Juana ya constaban con lógica contundente en la minibiografía de la escritora publicada en Nueva York en 1923. Aquí, después de indicarse de acuerdo con Calleja que Sor Juana pasó 27 años de ejemplar vida religiosa como jerónima, se toca el asunto de sus últimos actos de devoción, practicados con el “entusiasmo” característico del genio: declaró su fe usando su sangre en vez de tinta y vendió sus cuatro mil libros para socorrer a los pobres. Esto último, sin embargo, es lo que parece insensato e inaceptable, ya que, “por heroica que sea la causa de tal abnegación, la rectitud del principio es dudosa”. Y eso porque “el cultivo de la mente, con su consiguiente impacto en la sociedad, viene a ser más verdadero beneficio para el

género humano que el auxilio parcial de necesidades pecuniarias”:

However heroic may be the motive of this self-denial, the rectitude of the principle is doubtful; the cultivation of the mind, with its consequent influence upon society, is a more real benefit to mankind than the partial relief of pecuniary exigences (p. 37a).

III

¿Escribió este artículo una mujer? No lo sé, pero es plausible suponerlo ya que no faltaban entonces literatas sobresalientes en los Estados Unidos de América como lo era Sarah Josepha Buell, viuda de Hale (1788-1879), la autora de “Mary Had a Little Lamb”, novelista denunciadora de la esclavitud, militante en la lucha por la emancipación de la mujer y, sobre todo, editora de revistas como *The Ladies’ Magazine*, fomentadora de la colaboración femenina.

The New-York Mirror, desde luego, se declara abierto a contribuciones de ambos sexos en el “Prospecto” explicativo de su filosofía editorial, impreso en la primera página de su primer número. Y en la 7, columna b, solicita con reiterado interés corresponsales femeninos de calidad.

¿Qué reputación tenía esta revista? Se sabe que si publicó la biografía de Sor Juana también daría a conocer escritos de, por ejemplo, W. C. Bryant, J. F. Cooper, E. A. Poe y Walt Whitman; que cambió de título varias veces; que tuvo un gran éxito y que la fundó en 1823 el editor, poeta y dramaturgo George Pope Morris (1802-1864) asignando el trabajo editorial a un veterano de las letras, Samuel Woodworth (1785-1842). Ambos pertenecían a la corriente literaria conocida como *Knickerbocker School*, un grupo de intelectuales radicados en Nueva York o en sus cercanías durante la primera mitad del XIX y decididos a hacer de la ciudad el centro literario del país. Entre muchos de ellos destaco a cuatro. A Washington Irving, nostálgico evocador de la espléndida cultura nazarita. A James Fenimore Cooper, que reiteró en su último mohicano la función política de Abindarráez, el último abencerraje de Granada. A William Cullen Bryant, el hispanófilo liberal que abrió las ventanas de su país al aire vivo de Iberoamérica. Y a la antiesclavista, feminista y novelista Lydia María Francis Child (1802-1880), “the brilliant Miss Francis”, como la llamaba, aún soltera, su paisano George Ticknor, porque con *Hobomok* (1824) ella se anticipó al mohicano de Cooper. La precoz escritora luego casó con David Lee Child, latinista y abogado quijotesco que en 1823 había guerreado en España contra el ejército invasor de la reacción absolutista, los llamados “Cien mil hijos de San Luis”, y después denunciaría en la legislatura del estado de Massachusetts a quienes tramaban la anexión de México.

IV

De una cosa se puede estar seguro. En un siglo de fantaseos sobre la bella Juana que han estudiado con humor Alatorre y Tenorio¹⁹, la biografía neoyorquina, salvo lo que hemos

visto respecto a la “santa” liquidación de los libros, acepta lo que encuentra en sus fuentes. Esto es, la gran fantasía anterior, la de la escritora voluntariamente arrepentida y penitente. Era la fábula santificante de Castorena y Calleja en la *Fama*, corroborada luego por el bibliógrafo P. José Mariano Beristáin de Souza (1756-1817) en el primero (1816) de los tres volúmenes de su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional* (México, A. Valdés, 1816-1821), edición nada rara en las bibliotecas estadounidenses.

En cuanto a los folletines que, a partir de la parisina *Biographie universelle* (1819), transformarían a la joven escritora en ardiente personaje de amor frustrado, ni rastro de ellos hay en el artículo aparecido en *The Mirror*, donde sensatamente se ignora una perniciosa invención de Beristáin que en 1816 había dado pie y abrió la puerta a futuros novelones sentimentales prolongados hasta el presente milenio²⁰.

Este atinado ojo crítico del anónimo colaborador de la gaceta neoyorquina tampoco falló al corregirle a Beristáin e implícitamente a su antecesor Eguiara (1696-1763) una deficiente lectura de Calleja que aún hoy día confunde a muchos sorjuanistas. Es evidente que éste, cuando escribió que “a la edad de ocho años” Juana Ramírez fue llevada a la ciudad de México (y subrayamos) “a que viviese con *un* abuelo suyo, donde cebó su ansia de saber en unos *pocos* libros que halló en su casa, sin más destino que embaraçar, adornando un bufete” (p. [19]), no se refiere, como pensó Beristáin, a “su abuelo materno”, sino al padre de Juan de Mata, el esposo de María Ramírez, tía carnal de la niña. Se trata de una biblioteca secundaria y diferente de la mayor, no mencionada por Calleja, pero bien descrita en la *Respuesta*, líneas 238-253. Cuenta aquí Sor Juana, y vuelvo a subrayar, que teniendo ella “como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir”, despicó su frustrado deseo de “estudiar y cursar la Universidad” leyendo los “*muchos* libros varios que tenía” en la hacienda su abuelo materno, Pedro Ramírez Cantillana, “sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo”. No se trata del distante “*un* abuelo suyo” político, sino del consanguíneo “*mi* abuelo” materno. Muerto éste en su hacienda de Panoayan en 1655, por fin permitió Isabel Ramírez que su hija Juana fuese a México a vivir “en casa de *unos deudos* que tenía” (*Respuesta*, líneas 245-246). Es el hogar de los Mata. Y el biógrafo angloamericano al traducir esos “deudos” por “an uncle” no se limitaba a evitar el despiste de Beristáin. También conjeturaba acertadamente lo que se acepta como hecho probable desde la publicación en 1947 de las investigaciones de Ramírez España²¹.

V

El tono dominante en la pequeña biografía es el admirativo. Nada más indicador de la importancia otorgada a la Décima Musa que el espacio tipográfico que se le concede en esta columna de mujeres ilustres: son 67 líneas. Después se informa de otras cuatro en 18 líneas. A la primera de ellas, la aristócrata veneciana Lucrecia Helena Cornaro (1646-1684), otra víctima de la autoridad eclesiástica por haberse metido a teóloga²², se dan seis líneas, y a la humanista de Salamanca, Beatriz Galindo, alias *La Latina*, que enseñó esa

lengua a Isabel la Católica, sólo tres.

Con todo, al final del artículo es evidente que se escribió cuando en todas partes, y lo mismo entre los mexicanos, había quienes menospreciaban el gusto barroco y su religiosidad espectacular²³. Referirse al tiempo en que vivió Sor Juana como época de “absurda e insensata superstición”, para así quitarle mérito a los villancicos y autos sacramentales de la monja, parecería salida de protestantes si no supiéramos de dos hechos. Uno: que en 1765, durante el reinado de Carlos III, en nombre del catolicismo y la modernidad neoclásica dictada por el Boileau que en su *Art poétique* (1674) había condenado los villancicos sacros (*OC*, t. 2, p. liii), se prohibió la representación de las comedias de santos y los autos sacramentales. Dos: que, para Beristáin, cuya *Biblioteca* tenía ante los ojos el articulista del *Mirror*, Sor Juana había desperdiciado su talento al seguir el estilo barroco.

Las opiniones del bibliógrafo poblano sobre la escritora las funda en palabras de Feijoo que manipula a su conveniencia, según han explicado Alatorre y Tenorio²⁴. Beristáin cita dos veces al “sabio crítico, el Ilustrísimo Feijoo”. Una, a la manera ya usada por Eguiara en su párrafo 41, truncándole una frase para elogiar a Sor Juana: “la célebre Monja de México Sor Juana Inés de la Cruz, es conocida de todos por sus eruditas y agudas poesías; y así es excusado hacer su elogio... Ninguno acaso (de los poetas españoles) la igualó en la universalidad de noticias de todas facultades”. Otra, sacando de contexto lo escamoteado para hacerle añadiduras que dejan malparada a la poetisa barroca. “Por lo que hace al verdadero mérito poético de ésta, repetiré el juicio del Ilustrísimo Feijoo”, dice Beristáin, y cita: “que aunque su talento poético es lo que más se celebra, fue lo menos que tuvo...” Y prosigue: “y añadido que siguió el gusto de su siglo, y que en otro mejor habría sido por su genio y erudición igual a los Leones y Villegas, o a los Meléndez, Moratines y Vacas”. Se refiere a fray Luis de León, del XVI, y a Esteban Manuel de Villegas, cuya obra (1618) responde al gusto renacentista. Del XVIII, y vivos cuando Beristáin emitió este juicio, son José María Vaca de Guzmán y Manrique (autor del poema épico *Las naves de Cortés destruidas*, 1778), Juan Meléndez Valdés y Leandro Fernández de Moratín. Para que se vean los recortes y parches que en manos de Beristáin sufrieron las palabras citadas de Feijoo las saco como aparecen en la mencionada *Defensa de las mujeres*, párrafo 115. Dicen así:

La célebre Monja de México *Sor Juana Inés de la Cruz*, es conocida de todos por sus eruditas y agudas Poesías: y así es excusado hacer su elogio. Sólo diré que lo menos que tuvo fué el talento para la Poesía, aunque es el que más se celebra. Son muchos los Poetas Españoles, que la hacen grandes ventajas en el numen; pero ninguno acaso la igualó en la universalidad de todas facultades. Tuvo naturalidad; pero faltóle energía. La Crisis del Sermón del Padre Veyra acredita su agudeza; pero haciendo justicia, es mucho menor que la de aquel incomparable Jesuíta a quien impugna.

Adviértase que en la escala de valores de Feijoo, lúcido al teorizar sobre la poesía, pero incapaz de sentirla, la erudición ocupa la categoría superior. Del *Neptuno alegórico*, por ejemplo, la prosa cargada de saber enciclopédico sin duda le producía más placer que

los versos, para él un secundario objeto de interés. Nótese también que “energía” en el fragmento citado es la *energeia* retórica, tan importante en la oratoria, y que el término aquí se aplica a la *Crisis*, una especie de sermón en forma epistolar, no a la poesía y teatro de Sor Juana.

El autor del artículo neoyorquino, remitido por Beristáin a Feijoo, en el sabio benedictino encontró el elogio de la naturalidad sorjuanina y lo extrapola y enriquece aplicándolo a su poesía para atenuar la destemplanza del bibliógrafo. Dice: “el padre Feijoo, crítico español, ha observado que las composiciones de Juana sobresalen más por su naturalidad y elegancia que por su energía y fuerza”. (“It is observed by the Spanish critic, father Feyjoo, that the compositions of Juana excel in ease and elegance, rather than in energy and strength”). Lo cual a las lectoras de la gaceta que era moralista “espejo” de lo exquisito y publicaba colaboraciones como la francesa antes comentada les parecería inmejorable elogio, ya que no considerarían propio de una señorita, y menos de una monja, el vozarrón y puñetazo que en la mesa o el púlpito dan el gobernante, el militar o el predicador profesional.

Esto, claro, nos lleva a preguntarnos qué idea se había formado el articulista angloamericano de Juana Inés como mujer y de la clase de vida que había llevado como monja escritora. Veamos. Beristáin había declarado que la muerte de la madre Juana, “llorada de todo el reino, fue seguida de muchas y solemnes exequias”. En *The Mirror* esta noticia se condensa en un vocablo, “lamentada”, y se le añade que también había sido no menos celebrada y respetada durante su vida: “Juana was not less lamented at her death, than celebrated and respected during her life”. Pero en la última afirmación se pasan por alto las “pesadumbres” (*Respuesta*, l. 525) de la escritora: aquellos “tiros” de la suerte y “contradicciones” sufridas, según contó Calleja (pp. [25-26]) y reiteró Beristáin al referirse a “los tiros de la envidia que le disparaban [a Sor Juana] de dentro y fuera de su monasterio”.

Dado este paso, no sorprende que en el artículo también se omita el efecto de esos tiros y, sobre todo, una consecuente stampa de la monja, en nada una tímida damisela, respondiendo al ataque. La madre Juana, asediada, tuvo que “fulminar su aguijón” (p. [54]) y defenderse con “la espada de su pluma” (p. [27]), según la pintan dos panegiristas del *Segundo volumen* de sus obras²⁵. En el mismo libro se podían ver otros textos de esa índole. En las páginas 35-36 y 316, la admiración de la autora por Camila, la belicosa y “áspera virgo” de la *Eneida*, y en la 29 el pasaje de la *Crisis* en que ella se identifica con las aguerridas Débora y Judit. Estas mujeres fuertes de la Biblia, y también la drástica Jael, exaltada en los villancicos de 1691 a Santa Catarina (*OC*, núm. 312), son las que usan algunos encomiastas del *Segundo volumen*, fray Gaspar Franco de Ulloa, el P. José Zarralde y fray Juan Silvestre, para evocar a Sor Juana. Si Judit, la decapitadora de Holofernes, era admirable por “la elegancia del rostro y la energía de las palabras”, la bella jerónima a ello puede añadir “la profundidad en los escritos y la riqueza de su sabiduría”, armas poderosas con que desmochar a cualquier enemigo varón, piensa, bien informado, el jesuita Zarralde.

Ahora bien, todo esto lo sabe el autor de la biografía neoyorquina porque ha leído los

tres tomos de las obras de Sor Juana, “precedidos de numerosos panegíricos de ella, en prosa y verso, escritos por las más ilustres personas de la Vieja y Nueva España” (“to which are prefixed numerous panegyrics upon the author, both in verse and prose, by the most illustrious persons of old and new Spain”).

Pero, obviamente, al articulista no le interesa la Sor Juana combativa. Y eso porque quizás le pareciesen cualidades más femeninas –esto es, más atractivas y a tono con la compostura y buenos modales que la revista aconseja a sus lectores²⁶– las prendas que Calleja y Beristáin reconocían como primordiales en la jerónima, cuya estancia en el convento de San Jerónimo el primero resumió diciendo que “Veinte y siete años vivió... con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa, en cuya observancia común guardaba su puesto como la mejor” (p. [24]). Para el amigo español “la caridad” de Juana “era su virtud reina” (p. [25]) y lo que la hacía “tan bien querida” (p. [26]) de todos. Destaca también su “humildad de candidez tan mesurada” (p. [28]). Su sin “igual perspicacia de entendimiento” no la evanecía porque iba acompañada de “limpísima candidez de buen natural; nadie la oyó jamás quejosa ni impaciente, su quitapesares era su librería”. Su natural era, definitivamente, “tan limpio y compuesto” (pp. [30-31]).

Y Beristáin insiste. Tras la victoria de Juana frente a los cuarenta letrados, “lejos ella de ensoberbecerse por sus conocimientos y por los aplausos de que se veía colmada”, trocó la corte por el claustro. Al principio y transitoriamente entre las carmelitas descalzas; luego ingresó en San Jerónimo, donde “supo unir por espacio de 27 años el estudio de las ciencias a la más estrecha observancia de la vida monástica”. Alcanzó “el glorioso renombre de *La Décima Musa*” sin mengua de “su virtud, su verdadero mérito, su modestia religiosa y la generosidad de su alma” y “ejemplarísima caridad”.

El articulista de la gaceta neoyorquina extracta de uno y otro para narrar el famoso examen en el palacio y añadir que “ella recibió los elogios rendidos en esta ocasión por su saber con la más perfecta modestia; tampoco mostró ella en período alguno de su vida la mínima tendencia a ser presumida o vanidosa, aunque se la honró con el título de *Décima Musa*: su sobresaliente característica fue la piadosa humildad. Vivió cuarenta y cuatro años, veintisiete de los cuales los pasó en el convento de San Jerónimo, cuyo velo había recibido”. En inglés dice así:

...she received the praises extorted on this occasion by her acquirements, with the most perfect modesty; neither did she, at any period of her life, discover the smollest tendency to presumption or vanity, though honoured with the title of the *tenth muse*; a pious humility was her distinguishing characteristic. She lived forty-four years, twenty-seven of which she passed in the convent of St. Geronimo (where she took the veil) in the exercise of the most exemplary virtues.

En cuanto al contundente dictamen de Beristáin sobre el “verdadero mérito poético” de Sor Juana, el articulista angloamericano se guarda de hacer la disparatada comparación con los neoclásicos españoles y sólo conserva la atenuadora excusa del bibliógrafo: que sus limitaciones quizás se puedan atribuir en parte a las de la edad en que le tocó vivir (“This is, perhaps, in some degree attributable to the age in which she

lived”).

Mientras imperaba el viejo odio a Góngora, aún vivo en las reimpresiones (1966) y traducción al inglés (1968) de la *Historia de la literatura mexicana* (1928) de Carlos González Peña, para aplaudir a Sor Juana o había que “desinfectarla” del estilo barroco, reduciendo su obra a un puñado de textos a veces retocados, o, expediente más sencillo, echar mano del capotazo salvador de Beristáin. Así se hizo en Nueva York: el talento literario de la monja, aun siguiendo “el gusto de su siglo”, fue indudable; y si ella hubiera vivido “en otro mejor, habría sido por su genio y erudición”, palabras del bibliógrafo poblano, tan buena poeta o mejor que los más encumbrados.

Por todo lo que se ha visto, en fin, creo que el articulillo neoyorquino, acaso obra de mujer y quizás el primer ensayo estadounidense publicado sobre Sor Juana, merece reimpresión. Y por otra razón más. Se colocó a la cabeza de las columnas dedicadas en este número a la *Female biography* cuyo epígrafe rimado define el propósito de la sección:

To tell what noble acts the sex have done,
And show what honours female worth has won,
Inviting all a course like theirs to run.

Esto es enarbolar la bandera de la misma causa proclamada por la autora de la *Respuesta* cuando tres veces en sus *Obras completas*, números 37, 38 y 405, puso a la duquesa de Aveiro como ejemplo llamándola

claro honor de las mujeres,
de los hombres docto ultraje,
que probáis que no es el sexo
de la inteligencia parte.

A continuación transcribimos, tal y como aparece en la gaceta, lo que concierne a la escritora mexicana.

JUANA INEZ DE LA CRUZ

Juana Inez de la Cruz, was born in November, 1651, a few leagues from the city of Mexico. Her father, a Spaniard, had sought wealth by an establishment in America, where he married a lady of the country, but of Spanish extraction. Juana, the fruit of this union, displayed in early childhood a passion for letters, and an extraordinary facility in the composition of Spanish verse. At eight years of age, she was placed by her parents with an uncle, who resided in Mexico, and who caused her to receive a learned education. Her talents having attracted notice and distinction, she was patronised by the lady of the viceroy, the Marquis de Mancera, and, at the age of seventeen, was received

into his family.

A Spanish encomiast of Juana relates a curious anecdote respecting her, communicated to him, as he affirms, by the viceroy. Her patrons, filled with admiration and astonishment, by the powers and attainments of their young *protegee*, determined to prove the extent and solidity of her erudition. For this purpose they invited forty of the most eminent literary characters of the country, who assembled to examine Juana in the different branches of learning and science. Questions, arguments, and problems, were accordingly proposed to her, by the several professors in philosophy, mathematics, history, theology, poetry, &c. to all of which she answered with equal readiness and skill, acquitting herself to the entire satisfaction of her judges. To this account is added, that she received the praises extorted on this occasion by her acquirements, with the most perfect modesty; neither did she at any period of her life, discover the smallest tendency to presumption or vanity, though honoured with the title of the *tenth muse*; a pious humility was her distinguishing characteristic. She lived forty-four years, twenty-seven of which she passed in the convent of St. Geronimo (where she took the veil) in the exercise of the most exemplary virtues.

That enthusiasm by which genius is characterised, necessarily lead to devotion in circumstances like those in which Juana was placed. In the fervor of her zeal, she wrote in her blood a confession of her faith. She is said to have collected a library of four thousand volumes, in the study of which she placed her delight: nevertheless, toward the close of her life, she sacrificed this darling propensity for the purpose of applying the money which she acquired by the sale of her books, to the relief of the indigent. However heroic may be the motive of this self-denial, the rectitude of the principle is doubtful; the cultivation of the mind, with its consequent influence upon society, is a more real benefit to mankind than the partial relief of pecuniary exigencies.

Juana was not less lamented at her death, than celebrated and respected during her life; her writings were collected in three quarto volumes, to which are prefixed numerous panegyrics upon the author, both in verse and prose, by the most illustrious persons of old and new Spain. It is

observed by the Spanish critic, father Feyjoo, that the compositions of Juana excel in ease and elegance, rather than in energy and strength. This is, perhaps, in some degree attributable to the age in which she lived, and to the subjects of her productions, which were principally compliments addressed to her friends, or sacred dramas, to which an absurd and senseless superstition afforded the materials.

1. Cito por las *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, ed. A. Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, F.C.E., México, 1951-57 (= OC). Este texto en el t. 4, núm. 409. Los otros dos textos, igualmente publicados en la *Fama*, son los numerados 408 y 410.

2. *Respuesta a Sor Filotea* (1 de marzo, 1691), en OC, t. 4, pp. 440-475.

3. A. Castro, *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1961, p. 177.

4. Cito por la ed. de la *Fama y Obras pósthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana*

- (Madrid, 1700), ed. facs. al cuidado de G. Eguía-Lis Ponce, UNAM, México, 1995, p. [128]. (En adelante *Fama*).
5. *OC*, t. 1, p. xxxi.
 6. En su Introducción a la edición facsimilar de la *Fama*, p. viii, n. 71.
 7. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, en sus *Obras completas, edición del autor*, Círculo de Lectores-FCE, México, 1994, t. 5, p. 546.
 8. Dorothy Schons, “Nuevos datos para la biografía de Sor Juana”, *Contemporáneos*, 9 (1929), pp. 169-171. Méndez Plancarte, dando más crédito a la opinión de Castorena que al testimonio de las monjas del convento de San Jerónimo, transformó el robo arzobispal en “envío” o donativo de Sor Juana (*OC*, t. 1, p. lxi, n. 51).
 9. Cf. con Dorothy Schons, “Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Modern Philology*, 24:2 (1926), p. 158 n.1, y con A. Alatorre y M. L. Tenorio, *Serafina y Sor Juana (con tres apéndices)*, El Colegio de México, México, 1998, pp. 128-129.
 10. Dorothy Schons, “Nuevos datos para la biografía de Sor Juana”, p. 168; cf. con los trabajos de Elías Trabulse: *Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688-1695)*, Condumex, México, 1995, p. 24, y *La memoria transfigurada: Tres imágenes históricas de Sor Juana*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1996, p. 19.
 11. Redactada en forma causídica o procesal, en ella se acusa de vivir muchos años como religiosa “no sólo sin religión, sino peor que pudiera un pagano” (*OC*, t. 4, p. 521).
 12. Cf. con A. Alatorre, *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 16-17.
 13. Para la presentación de mi “Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: Un desconocido homenaje y versos inéditos”, *Revista de Literatura*, 33 (1968), pp. 53-84, un texto de 32 páginas y acaso por tanta extensión no impreso en las actas del congreso, véase en las *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en México, D.F. del 26 al 31 de agosto de 1968*, editado por Carlos H. Magis, El Colegio de México, México, 1970, el “Prólogo” de A. Alatorre (p. vii) y también p. 962, n. 11.
 14. *Autodefensa espiritual de Sor Juana*, Monterrey, 1981. Tapia hizo otras impresiones ampliadas en 1986 y 1993. Aquí seguimos la de Antorio Alatorre, “La Carta de Sor Juana al P. Núñez”, *NRFH*, 35 (1987), pp. 591-673. (En adelante CN).
 15. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, Estado de México, 1996. (En adelante SC).
 16. Alatorre y Tenorio prepararon en 1998 otra edición (ya citada) en la que corrigen lecturas de Trabulse (algunas sin razón) y aun enmiendan el manuscrito dando por cosa segura que sátira tan deliberadamente confusionista en todos sus aspectos es de verdad una mala copia de una obra intrascendente.
 17. CN, líneas 224-228.
 18. SC, líneas 57-59, 78-85.
 19. Véase su artículo “Una enfermedad contagiosa: Los fantaseos sobre Sor Juana”, *NRFH*, 46 (1998), pp. 105-121.
 20. En el volumen citado, entrada núm. 932, Beristáin, contra lo que se lee en el epigrama “El no ser de padre honrado” (*OC*, t. 1, núm. 95), la *Respuesta* (líneas 268-274) y el comentario de Calleja en la *Fama*, p. [22], se permitió imaginar que a la adolescente Juana, hija ilegítima y de sangre infamada, cuando vivía en el palacio de Mancera, “se le propuso varias veces [el estado matrimonial] con ventajas”.
 21. Páginas xvii, xix, notas 15-17; pp. 9, 59, 74 y árbol genealógico en p. [110]. Cf. *OC*, t. 1, p. xxviii; y en *OC*, t. 4, pp. 648-649, las notas a las líneas 245-246 y 248 de la *Respuesta*. Véase también la introd. a la ed. facsimilar de la *Fama*, pp. xiii-xvii, donde el cuidadoso Alatorre, a pesar de sus esfuerzos, no acaba de entender el pasaje de Calleja sobre los libros de los Mata; igual le pasa a Guillermo Schmidhuber (“Estudio introductorio”, en *Sor Juana y El Zurriago*, ed. O. M. Peña Doria, Gobierno del Estado, Colima, 1999, p. 48), curiosamente empeñado en desacreditar al corresponsal de la monja.
 22. Véase Benito Jerónimo Feijoo, *Theatro crítico universal. Nueva edición corregida y aumentada*, Blas Román, Madrid, 1781, t. 1, discurso XVI, *Defensa de las mujeres* (1726), párrafo 132.
 23. Sobre la ojeriza a lo gongorino en las notas que el P. Francisco Javier Alegre (1729-1788) puso a su traducción del *Art poétique* de Boileau, léase Decorme Gerard (*La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767*, Antigua Librería Robredo, México, 1941, t. 1, pp. 224-226). Y también Alatorre y

Tenorio, donde además se subrayan las reticencias con que el P. Juan José de Eguiara y Eguren pasa por encima del *Primero Sueño* sorjuanino (“Una enfermedad contagiosa...”, pp. 105, 107-108, n. 6.)

24. En “Una enfermedad contagiosa...”, n. 6.
25. Cito por *Segundo volumen de las obras de Soror Juana Ines de la Cruz* (Sevilla, 1692), ed. facs. al cuidado de Gabriela Eguía-Lis Ponce, prólogo de Margo Glantz, UNAM, México, 1995.
26. En otras columnas que siguen a las dedicadas a Sor Juana aparecen unos comentarios recomendando a los caballeros no soltar palabrotas ni maldiciones en presencia de las representantes del bello sexo (p. 37bc). Y se da el ejemplo del desconsiderado que exclama “¡Malditas sean las viudas!” porque su ardor busca vírgenes. Pero sólo se imprimen la primera y última letra del irrespetuoso término: “Widows be d[amne]d!”. Tales ñoñeces hacen pensar en el *Quijote* de la editorial Razón y Fe (Madrid, 1945), expurgado por el P. Rufo Mendizábal y en donde la frase, escrita por Cervantes, “¿Adónde estás, puta?”, se transforma en “¿Adónde estás, moza?” (p. 159).

SABERES AMERICANOS: SUBALTERNIDAD Y EPISTEMOLOGÍA EN LOS ESCRITOS DE SOR JUANA¹

Yolanda Martínez-San Miguel

RUTGERS, THE STATE UNIVERSITY OF NEW JERSEY

*Ser mujer; ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú, que las almas,
distancia ignoran y sexo.
Romance 19,
A la Marquesa de la Laguna.*

AL LEER LA OBRA DE SOR JUANA RESULTA NOTABLE UN INTERÉS MUY MARCADO POR EL SABER Y POR LA DESCRIPCIÓN DE LOS PROCESOS MEDIANTE LOS CUALES UN DETERMINADO SUJETO PUEDE LLEGAR A CONOCER. POEMAS COMO EL *PRIMERO SUEÑO*, OBRAS EN PROSA COMO LA *RESPUESTA A SOR FILOTEA*, Y OBRAS DRAMÁTICAS COMO *EL DIVINO NARCISO* Y *LOS EMPEÑOS DE UNA CASA* APUNTAN DE DIVERSOS MODOS A UNA PREOCUPACIÓN CON EL CONOCIMIENTO Y EL DESARROLLO DE LA CAPACIDAD INTELECTUAL HUMANA EN UN CONTEXTO MUY PARTICULAR: EL DE UNA SOCIEDAD COLONIAL QUE INTENTA ACCEDER A UNA SERIE DE DEBATES OFICIALES SOBRE LA EDUCACIÓN Y LOS MODOS DE SABER LEGÍTIMOS EN LA ÉPOCA. ES POR ELLO QUE ME INTERESÓ ESTUDIAR ESTE TEMA EN LOS ESCRITOS DE SOR JUANA, EN UN DESEO DE CONTEXTUALIZAR SU CREACIÓN DE UNA SUBJETIVIDAD INTELECTUAL FEMENINA, COLONIAL Y AMERICANA.

La lectura epistemológica de los textos de Sor Juana se inició desde mediados de nuestro siglo, con propuestas como las de Francisco López Cámara² y Gerard Cox Flynn³, quienes debaten sobre las posibilidades de que en Sor Juana predominen tendencias cartesianas o neoplatónicas, pero que excluyen por completo la condición femenina y colonial en la postulación de este discurso cognoscitivo. Por otro lado, muchas de las lecturas feministas de su obra se concentraron en los múltiples entrecruces discursivos en que se generó esta preocupación epistemológica de Sor Juana. Aunque en estos comentarios se identifica un sujeto intelectual que se plantea el problema del conocimiento, el modelo es siempre Descartes, Platón o Aristóteles, por lo que se deja a un lado uno de los aspectos fundamentales de estos textos: quién habla y qué estrategias utiliza para autorizarse. No obstante, los estudios más recientes sobre Sor Juana entre los que se encuentran las reflexiones críticas de Stephanie Merrim⁴, Electa Arenal⁵, Margo Glantz⁶, Georgina Sabat Rivers⁷ y Mabel Moraña⁸ ya han comenzado a explorar el entrecruce entre la epistemología y la condición femenina. Al mismo tiempo, la reconfiguración del campo de los estudios coloniales estadounidenses después de la crisis disciplinaria de finales de la década del ochenta sobre todo en el trabajo de Rolena Adorno⁹, Walter Mignolo¹⁰, Jorge Klor de Alva¹¹ y José Antonio Mazzotti¹² ha estimulado

nuevos acercamientos discursivos que han enriquecido el estudio de la escritura colonial. Me parece que una de las aportaciones más significativas de este debate fue la incorporación del contexto colonial como elemento que resulta imprescindible para reflexionar sobre las particulares reformulaciones que realiza Sor Juana de las epistemologías predominantes en Europa, no sólo desde su perspectiva femenina, sino desde una mirada decididamente americana.

Mi libro *Saberes americanos* analiza específicamente la constitución de una subjetividad intelectual en la obra de Sor Juana a partir de tres componentes: su condición femenina, el contexto colonial y la perspectiva criolla. Mi estudio comienza con una visión panorámica del estado de la educación y su relación con las redes de poder metropolitano en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVII. Luego se analiza la formación de un sujeto cognoscitivo femenino que se plantea el problema del saber desde el contexto novohispano, justo en el momento en que está emergiendo el paradigma de saber moderno en las universidades europeas y americanas. Después se explora cómo la condición específicamente colonial incide en las formas en que se constituye una epistemología barroca y americana. Propongo, entonces, un análisis de los modos en que se entrecruzan las categorías de género sexual y condición colonial para producir una subjetividad americana que aspira a intervenir en los debates teológicos representados en los autos sacramentales. Finalmente, el libro cierra con una reflexión sobre las contradicciones que surgen al tratar de conceptualizar el período colonial en el Nuevo Mundo desde una disciplina como los estudios literarios latinoamericanos, que se ha constituido tradicionalmente a partir de una voluntad nacionalista. De este modo se busca proponer una perspectiva de análisis que atienda la especificidad de una escritura que no participa necesariamente de concepciones modernas tales como literatura y nación. Se plantea así que se puede reflexionar sobre la escritura colonial como una práctica que maneja nociones muy particulares del saber que no coinciden con lo que hoy se denomina como una conciencia latinoamericanista, sino que negocia una posición intermedia entre el espacio intelectual americano y los centros educativos y culturales europeos de su época.

Hoy quiero compartir una sección del segundo capítulo de mi libro, en la que comento algunos poemas líricos así como algunos sonetos filosófico-morales y villancicos de Sor Juana, para proponer desde los mismos la articulación de una capacidad racional femenina que se quiere integrar al campo del saber colonial y metropolitano. Mi lectura traza el proceso mediante el cual se articula esa inscripción de lo femenino en lo epistemológico construyendo una narrativa textual y semántica que se fundamenta en la descripción y alabanza de cualidades intelectuales como atributos de belleza femenina. De ahí ocurre un desplazamiento hacia una construcción teológica que transforma el intelecto de atributo en virtud constitutiva de un sujeto epistemológico femenino. Este desplazamiento entre el lenguaje amoroso y teológico se condensa finalmente por medio de la integración de un lenguaje pedagógico y académico en la tradición literaria del amor cortés, lo que constituye la belleza y corporeidad femenina en enseñanza sobre los “rigores” de la vida. De este modo los textos de Sor Juana urden un complejo entramado

semántico que termina por postular lo femenino como constitutivo del discurso oficial mediante el cual se difundía el saber de la época.

La narrativa que acabo de proponer no es coherente ni continua, ya que la obra de Sor Juana oscila y presenta simultáneamente varias de estas estrategias. No es mi propósito, por tanto, postular esta narrativa como hilo conductor que permita una lectura cronológica y teleológica del desarrollo de estas ideas en Sor Juana. Más bien me interesa apuntar estas diversas estrategias para armar con ellas algunos de los modos en que se constituye esta subjetividad epistemológica que los textos producen como una suerte de efecto del sujeto¹³. Asimismo, existe en la obra un conjunto de posiciones del sujeto femenino que coexisten y se movilizan a través de los textos, pues la identidad de la mujer tampoco se asume como un elemento constante ni coherente. Como ha señalado Brenda Logan, la obra de Sor Juana se puede caracterizar como cruzada por una noción múltiple del sujeto:

The intermingling of these myriad components, vividly and alternately manifested in her verses, resembles the permutations of a kaleidoscope: with a change in position, each distinct, colorful pattern shifts to form another equally stunning one. Of the many images Sor Juana presents, those to be examined here include the self-referential poet; the maternal figure; the intellectual; the lover/beloved (of both men and women); the jocular, mischievous observer of humanity; and the poet conforming to the prevailing literary constraints¹⁴.

Lo que me interesa, por lo tanto, no es identificar las instancias particulares en que se articula cada una de estas posiciones del sujeto, sino concentrarme en la subjetividad epistemológica femenina como instancia que está cruzada por diversas posiciones alternas, simultáneas, contradictorias o complementarias que van matizando la inflexión del elemento cognoscitivo en los textos. Veré ahora las articulaciones y factura particular de estas instancias del sujeto femenino intelectual en algunos poemas de Sor Juana.

Me detendré primero en la poesía amorosa para destacar la transformación que se opera en estos poemas, al proponer un ideal de belleza femenino que incorpora la capacidad intelectual¹⁵. Por ejemplo, en su descripción de la belleza de la Condesa de Paredes, se destaca lo siguiente: “Ángel eres en belleza, / y Ángel en sabiduría / porque lo visible sólo / de ser Ángel te distinga”¹⁶. Del mismo modo, en su romance a la Duquesa de Aveiro se destaca el saber femenino como virtud de la dama: “Claro honor de las mujeres, / de los hombres docto ultraje, / que probáis que no es el sexo / de la inteligencia parte... / clara Sibila Española, / más docta y más elegante / que las que en diversas tierras/ veneraron las edades” (*OC*, I, p. 101). Según Emilie Bergmann¹⁷, este trabajo y reformulación del ideal de belleza femenino para incluir la capacidad intelectual como parte de los atributos de la dama se puede ver como una transformación de la tradición literaria que ocurre cuando es una mujer quien articula el discurso del deseo en la poesía de amor cortés¹⁸.

Asimismo, Frederick Luciani ha estudiado cómo Sor Juana reformula el discurso literario de la tradición del amor cortés mediante un trabajo que se concentra

particularmente en el proceso de representación mismo y su agotamiento lingüístico y formal, para proponer nuevas inflexiones a este discurso predominante en la lírica medieval y renacentista¹⁹. Este tipo de estudio inscribe los retratos femeninos de Sor Juana en un discurso literario amoroso que parte de los cancioneros petrarquistas, y que propone la belleza de la amada como bien último al que aspira el artista creador²⁰. Lo peculiar del *performance* que Sor Juana hace de este discurso es que se integra la capacidad intelectual entre toda una serie de atributos que conforman el ideal de belleza femenino en sus poemas.

Una de las inflexiones más interesantes de esta reinscripción de lo intelectual en la poesía amorosa es que el cuerpo femenino resulta eventualmente desplazado como objeto de la mirada poética. Este diferimiento del cuerpo se articula en dos vertientes. La primera señala la incapacidad de la tradición literaria existente para tan siquiera describir una realidad corporal que ya excede las convenciones del género:

revolví, como ya digo,
sin que entre todas pudiese
hallar una que siquiera
en el vestido os semeje.
Con que de comparaciones
desesperada mi mente
al *¿viste?* y al *así como*
hizo ahorcar en dos cordeles,
ya sin tratar de pintarte,
sino sólo de quererte...
Por ellos, Señora mía,
postrada beso mil veces
la tierra que pisas y
los pies, que no sé si tienes

(OC I, p. 126).

Esta exploración de los límites de la tradición lleva a una materialización del sujeto que enuncia la voz poética, como una presencia que admite ahora la parcialidad de su visión y su participación activa en la construcción de imágenes poéticas que corresponden eventualmente a los saberes sociales y culturales sobre los que se construye la tradición literaria²¹. Este mismo tema aparece en el “Ovillejo dedicado a Lisarda”, texto en el cual la voz poética reflexiona humorísticamente sobre los límites de la tradición literaria, y el saber artístico, para representar la belleza femenina: “Es pues, Lisarda, es pues... ¡Ay Dios, qué aprieto! / No sé quién es Lisarda, les prometo; / que mi atención sencilla, / pintarla prometió, no definilla” (OC I, p. 323). Johnson también ha visto el poema satírico de los “Ovillejos” como texto que cuestiona no sólo la tradición literaria del retrato femenino, sino también a la voz que enuncia y organiza el poema:

No physical profile is given of the poet; however, she is meticulously portrayed in the process of performing an activity. In this respect, she demythologizes the static image of womanhood at the height of its perfection and dispels as well the aura surrounding literary creativity by describing it as being the result of exploration and experimentation. Although her own description is presented within an imaginative context, she demonstrates through her actions that she is a real woman who wonders, doubts, commits errors, and corrects them²².

El texto se marca entonces por la parcialidad de la mirada que deconstruye el ideal de belleza femenino: “En fin, yo no hallo símil competente, / por más que doy palmadas en la frente / y las uñas me como: / ¿dónde el *viste* estará y el *así como*, / que siempre tan activos / se andan a principiar comparativos?” (OC I, p. 326). El sujeto que postula el saber poético se auto-localiza y limita a un desconocimiento de los medios que posibilitan el discurso mismo. De este modo el saber se vincula a un contexto y perspectiva particulares que condicionan los intereses y maneras en que se construye lo que finalmente se legitima como “verdad”²³.

La segunda vertiente en la representación de la mujer como objeto poético se centra en el desplazamiento del cuerpo como categoría superficial que imposibilita la constitución de una capacidad intelectual femenina. Ahí se podrían ubicar los poemas como el *Primero Sueño*, que niegan lo corpóreo para explorar el límite social y cultural que excluye a la subjetividad femenina del acceso a un saber, ya sea amoroso o intelectual, por su condición de género sexual. Asimismo, en otros poemas el cuerpo se asocia con una superficie que debe relegarse por su valoración social negativa, para privilegiar el “Alma” como depositaria de una capacidad intelectual que no reconoce ese tipo de límites: “Si porque estoy encerrada / me tienes por impedida, / para estos impedimentos / tiene el afecto sus limas. / Para el alma no hay encierro/ ni prisiones que la impidan, / porque sólo la aprisionan / las que se forma ella misma” (OC I, p. 121). Es notable cómo se mantiene el vínculo entre lenguaje amoroso y reflexión intelectual, de modo que los textos entrelazan ambos campos semánticos en una sola narrativa. Esta postergación del cuerpo femenino culmina en los versos del romance 48, que recalcan la neutralidad del cuerpo intelectual:

Yo no entiendo de esas cosas;
sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
Y también sé que, en latín,
sólo a las casadas dicen
úxor, o mujer, y que
es común de dos lo Virgen.
Con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle;

y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el Alma deposite

(OC I, p. 138).

Vale la pena detenerse en este texto porque en el mismo se integran algunas de las estrategias que he venido señalando. Por un lado, aquí se opone sinuosamente el “Yo no entiendo” (*i. e.* no sé) con el “sólo sé”, construyendo una autoridad que se ubica en la parcialidad y limitación de su saber. Del mismo modo el texto moviliza la oposición “soy mujer”/ “no soy mujer” cruzada por la instancia del cuerpo que se niega a la misma vez que ocupa el centro de la reflexión sobre el ideal femenino: es precisamente el acceso o no a la sexualidad, y la oposición entre “virgen” y “mujer” el modo en se define el lugar intersticial, si se quiere, de la capacidad intelectual femenina. Para acceder al espacio epistemológico hay que recluir la sexualidad femenina, difiriéndola hacia el ansia de saber que se propone entonces como “vicio” en otros textos de Sor Juana. El deseo sexual se sublima hacia el deseo intelectual, y el cuerpo se pospone no necesariamente se niega para neutralizar la construcción social y cultural del género sexual que margina y excluye al sujeto femenino de un acceso al saber²⁴. De ahí que la femineidad se postule desde la condición misma de su imposibilidad, planteada en frases condicionales y subjetivas: “porque, si es que soy mujer/ ninguno lo verifique.../ pues no soy mujer que alguno/ de mujer pueda servirle”.

Por último, el texto elabora un elemento central en la reflexión sobre la tradición poética que se ha ido transformando a lo largo de esta lectura: la mirada. Es nuevamente a partir de la oposición quiásmica entre “no es bien mirado” y “me miren” que se adjudica a una mirada “social” o “colectiva” la valorización negativa de lo femenino. La reclusión de la sexualidad viene a ser un modo de salirse del campo de acción de esa misma “mirada cultural” que excluye y prescribe, transformándola por medio de la inflexión que añade la presencia de un deseo femenino que ahora dirige la mirada amorosa a la dimensión intelectual²⁵. Asimismo el texto parece insistir en que la diferencia sexual se ha convertido en una marca de identidad que ha sido objeto de lo que Haraway denomina como “polos de dominación histórica” en el campo epistemológico (p. 165). Es así como el género sexual aludido en su condición de ser mujer que pueda ser “mirada” se transforma en el texto en un modo de exclusión del sujeto que trasciende las capacidades intelectuales de un determinado individuo para ubicarse en diferencias superficiales, accesorias pero significativas en la conformación y entrada a un campo intelectual.

Esta categoría racional femenina también se traspone textualmente del espacio literario secular del amor cortés a la poesía religiosa y sacra de Sor Juana. Allí se postula lo que Linda Egan denomina como una “teología feminista”²⁶. La misma se elabora de diversas maneras, pero destaco aquí dos de estas estrategias: 1) la alabanza de la capacidad intelectual en una serie de figuras femeninas sagradas, que replica los gestos de

la poética amorosa que ya he comentado; y 2) la revisión de la teología misma para redefinir el lugar de la mujer en el campo intelectual, partiendo de la Virgen María como figura fundamental en la articulación de un sujeto teológico y epistemológico femenino. Para su elaboración de esta subjetividad teológica-intelectual Sor Juana aprovecha lo que Scott denomina como “inconsistencias” en el lugar que se le asigna a la mujer en el discurso teológico²⁷.

Un ejemplo muy conocido de este desplazamiento del intelecto como atributo de belleza en la lírica amorosa a virtud femenina en la poesía religiosa se encuentra en los “Villancicos a Santa Catarina” (1691), especialmente en los villancicos 316, 317 y 322²⁸. Este paso de atributo físico a virtud femenina se fundamenta en el mismo discurso del amor cortés que le sirve de tradición literaria a los retratos femeninos de Sor Juana. Me refiero particularmente a la integración de la filosofía platónica y neoplatónica en el discurso amoroso cortesano, que postulaba que “el origen de la virtud del poeta-amante era la contemplación de la belleza de su amada”²⁹. Parecería que los textos de Sor Juana se apropian de este vínculo entre belleza femenina y virtud del amante y los condensan en la figura misma de la mujer como icono religioso. De este modo, el intelecto como atributo de belleza se transfigura una vez más en virtud femenina que ostentan figuras como la Virgen y Santa Catarina. Veamos algunos ejemplos del modo en que se desarrolla el tema en estos textos.

Por un lado se alaba la sabiduría junto con la belleza de la Santa: “Porque es bella la envidian, / porque es docta la emulan: / ¡oh que antiguo en el mundo / es regular los méritos por culpas!” (p. 170). Este fragmento nos recuerda el romance 18 dedicado a la Condesa de Paredes, puesto que en estos poemas también se inscribe el intelecto en un discurso que reconfigura un ideal de belleza femenino. Sin embargo, en la poesía religiosa se asocia el intelecto a la moralidad al inscribirlo en el contexto de los “méritos” y las “culpas”. Similar es también la oposición entre sexo e intelecto al referirse ahora a las virtudes de Santa Catarina:

De una Mujer se convencen
todos los Sabios de Egipto,
para prueba de que el sexo
no es esencia en lo entendido...
No se avergüenzan los Sabios
de mirarse convencidos;
porque saben, como Sabios,
que su saber es finito.
¡Victor, victor!
Estudia, arguye y enseña,
y es de la Iglesia servicio,
que no la quiere ignorante
El que racional la hizo

(OC II, p. 171).

Vemos en este fragmento la confluencia de varias inflexiones del tema religioso. Por un lado se apunta al género sexual como categoría no esencial *i. e.* no fundamental en la postulación de una capacidad intelectual. Por otro lado, se señala el saber oficial detentado por los Sabios a los que se alude en el poema como un saber limitado y no absoluto que puede evolucionar de acuerdo a la experiencia: Santa Catarina les prueba la posibilidad de que exista un saber femenino que se puede incorporar al saber tradicional. Por último, el texto apunta hacia la defensa del estudio y la enseñanza femenina como ejercicio de un atributo divino, por cuanto ella es un ser humano que participa de la capacidad racional con que Dios diferenció a la humanidad de las demás categorías del Ser. De ahí que el final del villancico apunte ya hacia una especie de transición o entrecruce con la segunda estrategia de estos textos religiosos, es decir, la revisión teológica de la posición de la mujer frente al saber oficial.

Pasando a esta revisión teológica que se propone en algunos de estos textos sacros, quisiera detenerme en la postulación de la Virgen María como sujeto más cercano al saber divino: “Para estas empresas, tanta / gracia Dios le comunica, / que siendo pura criatura, / Mujer parece Divina” (*OC II*, p. 25). De acuerdo con Muriel, Sor Juana postula que la Virgen María “participa más que cualquier otra criatura de las perfecciones de Dios”³⁰. Esta misma idea reaparece en el villancico 253, también dedicado a la Virgen María: “Del Cielo y Tierra extranjera, / en ambas partes la extrañan: / muy mujer para Divina / muy Celestial para Humana” (*OC II*, p. 64). La Virgen ocupa un lugar intermedio entre el saber humano y el divino, en donde su género sexual se destaca como impedimento para acceder a una divinidad absoluta³¹. Esta caracterización teológica de la Virgen María se desplaza luego hacia su constitución como “maestra” y “doctora” que ha vencido oposiciones a la Cátedra de Prima de Teología³²:

La Soberana Doctora
de las Escuelas divinas,
de que los Ángeles todos
deprenden sabiduría

(*OC II*, p. 6).

Hoy la Maestra Divina,
de la Capilla Suprema
hace ostentación lucida
de su sin igual destreza

(*OC II*, p. 7).

La Astrónoma grande,
en cuya destreza
son los silogismos
demostraciones todas y evidencias

(*OC II*, p. 65).

La Virgen se convierte en la estudiante e intelectual suprema que accede a todo el saber religioso y científico de la época. De este modo se condensan tres campos semánticos: el del saber femenino, el de la figura santa de la Virgen y el del lenguaje oficial del sistema educativo secular y religioso al que no accedía la mujer. Se cristaliza así la última estrategia que me interesa comentar en la constitución de la subjetividad intelectual femenina, donde se “infiltra” el lenguaje educativo y académico en el discurso poético, de modo que los iconos de la femineidad como la belleza o el cuerpo se convierten ahora en fuentes de saber para el campo intelectual hegemónico. Opera aquí una inversión que se apropia del lenguaje disciplinario para desplazar el saber hacia un campo literario y lingüístico tradicionalmente femenino: “Cátedras de Abril, tus mejillas, / clásicas dan a Mayo, estudiosas: / métodos a jazmines nevados / fórmula rubicunda a las rosas” (OC I, p. 172). Como vemos en este texto, el cuerpo femenino se describe de un modo fragmentario que a la vez entrelaza el lenguaje educativo y epistemológico condensando cuerpo femenino, belleza y saber³³. Las mejillas de la mujer se convierten en la “fórmula”, “método” y “cátedra” que imparte un saber sobre la esencia del color. De este modo el poema ubica lo femenino en la función pedagógica que tan ampliamente se defiende en la *Respuesta*...

Un buen ejemplo de los efectos de esta condensación en la postulación de un saber filosófico-moral planteado desde una discursividad femenina se encuentra en los sonetos filosófico-morales de Sor Juana (Sonetos 145-150 en el tomo I de Méndez Plancarte). El soneto 147 dedicado a la rosa se basa precisamente en esta condensación del lenguaje académico-pedagógico para la constitución de un sujeto cognoscitivo asociado con lo femenino, y que produce y difunde un saber fundamental sobre la caducidad de la vida:

Rosa divina que en gentil cultura
eres, con tu fragante sutileza,
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura.

Amago de la humana *arquitectura*,
ejemplo de la vana gentileza,
en cuyo sér unió naturaleza
la cuna alegre y la triste sepultura.

¡Cuán altiva en tu pompa, presumida,
soberbia, el riesgo de morir desdeñas,
y luego desmayada y encogida

de tu caduco sér das mustias señas,
con que con *docta* muerte y *necia* vida,
viviendo *engañas* y muriendo *enseñas*!

(OC I, p. 278, cursivas mías).

La rosa ocupa el lugar de la maestra, posición que se señala con los vocablos “magisterio”, “enseñanza” y “ejemplo”³⁴, que apuntan hacia su rol pedagógico. El final del soneto trata de la distancia entre la apariencia, que se asocia con una belleza superficial, y la enseñanza espiritual profunda, que permanece después de la muerte. Se opone, por lo tanto, el saber espiritual al material, privilegiando aquél que se acerca más a los valores supraterráneos. De nuevo el soneto alude a un saber teológico que trasciende el saber secular, y del cual la rosa viene a ser la transmisora idónea por medio de su “ejemplaridad” y su “experiencia”.

El conocido soneto 145, dedicado al retrato, también desarrolla el tema del saber desde una condensación del lenguaje escolástico con el retrato femenino:

Este que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada

(OC I, p. 277).

El retrato se describe como “engaño colorido” y “falsos silogismos de colores” del cual se deriva el saber profundo del *carpe diem*. Nuevamente el soneto trabaja un ícono tradicionalmente asociado con lo femenino —el retrato de una mujer bella— para derivar del mismo una enseñanza fundamental. Asimismo el momento de la experiencia especular, en que el sujeto se ve representado en el retrato, se ve interrumpida aquí por un discurso intelectual que pospone el momento del reconocimiento. Se construye así una “lectura” del retrato mediante la cual el sujeto de la voz poética se distancia de la información que recibe por medio de los sentidos que perciben el retrato, no para negar el cuerpo completamente, sino para regresar a la experiencia corporal del tiempo y sus “rigores”. En este soneto volvemos a ver el mismo movimiento sinuoso que pospone y regresa al constructo cultural del cuerpo como categoría que produce un saber por medio de la experiencia y la temporalidad. De este modo el retrato produce un saber contextual, corpóreo e histórico que se resiste a las categorías absolutas del saber, ejemplificado aquí

en los artificios del arte y su tradición³⁵. Al mismo tiempo este texto propone un entrecruce de la tradición petrarquista y el discurso platónico, al representar la belleza femenina como bien último que conduce a un aprendizaje profundo sobre las contradicciones de la vida espiritual y terrenal.

Por último, en el soneto 148 se presenta el tema del *carpe diem*, pero esta vez en boca de una mujer, Celia, que es quien se apropia del discurso masculino para difundir una perspectiva diferente sobre este tópico tradicional: “Miró Celia una rosa que en el prado / ostentaba feliz la pompa vana... / y dijo: Goza, sin temor del Hado, / el curso breve de tu edad lozana, / pues no podrá la muerte de mañana/ quitarte lo que hubieres hoy gozado” (OC I, p. 279). Alessandra Luiselli ha leído este soneto como una “inteligente refutación al tema del *carpe diem* en su versión colateral *collige, virgo, rosas*”, pues en el mismo se re-elabora el ejemplo de la rosa como modo de forzar a la mujer a que entregue su juventud al deseo masculino (p. 154). De este modo en el soneto la mujer que mira la rosa tópico tradicional en el discurso del amor cortés deja de contemplarse en un contexto pre-verbal para integrarse al flujo de saber añadiendo su propia inflexión al tópico del *carpe diem*.

Esta condensación final del proceso del saber y la subjetividad intelectual femenina termina transformando el lenguaje poético. La perspectiva femenina no se apropia del discurso pedagógico y escolástico para producir una epistemología exclusivamente feminista³⁶, sino que se incorpora en este lenguaje educativo para acceder y difundir un conocimiento dentro de las redes oficiales e institucionales que propagaban y sostenían el saber secular y religioso en la época. De este modo los textos urden una subjetividad racional que se inserta en un *corpus* de saber existente y que añade, con su experiencia y su parcialidad, nuevas inflexiones a temas centrales para la epistemología de la época. Estos temas son modulados literariamente a partir de la presencia o postergación del cuerpo en el saber, y a partir de la reformulación de debates filosóficos ya tradicionales como la caducidad de la vida material y física. También ocurren transformaciones conceptuales y teológicas en la constitución de figuras femeninas que ostentan una capacidad racional de origen divino, y que ejercen esta capacidad intelectual del mismo modo que los hombres. Pero estas “cogitaciones” teológicas ocurren en el espacio alternativo de la ficción, donde su impacto no es menos contundente, pero sí menos aprehensible para las instituciones que regulaban la formación y circulación de saberes en la sociedad novohispana. Por último, estos textos cuestionan el conocimiento como categoría parcial y contextual que también participa de toda una red institucional, tanto secular como religiosa, que lo produce, transforma y posibilita. Quizá fue sólo historizando esta noción del saber que Sor Juana pudo aun cuando era mujer, y precisamente porque estaba ausente redefinir algunas de las nociones seculares y religiosas, metropolitanas y novohispanas, del saber de su época.

1. Este ensayo es un resumen de la propuesta de mi libro que lleva el mismo título, y que fue publicado en 1999

- por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en la serie Nuevo Siglo. Una sección de este ensayo apareció publicada en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25.49 (primer semestre, 1999), pp. 79-98, con el título “Saberes americanos: constitución de una subjetividad intelectual femenina en la poesía lírica de Sor Juana”. Agradezco a Margo Glantz, Carmen Beatriz López Portillo y Sandra Lorenzano la amable invitación a participar en la *Conferencia en Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz* que se llevó a cabo en la Universidad del Claustro de Sor Juana del 12 al 16 de noviembre de 2001. Este texto fue leído en la Universidad Nacional Autónoma, como parte de ese evento.
2. “El cartesianismo en Sor Juana y Sigüenza y Góngora”, *Filosofía y Letras*, 19/20.39 (1950), pp. 107-131.
 3. “A revision of the philosophy of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Hispania*, 43.4 (1960), pp. 515-520.
 4. *Early modern women’s writing and Sor Juana Inés de la Cruz*, Vanderbilt University Press, Nashville, 1999; “Narciso desdoblado: Narcissistic Stratagems in *El Divino Narciso* and the *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 64.2 (1987), pp. 111-117; “*Mores geometricae*: The ‘Womanscript’ in the theater of Sor Juana Inés de la Cruz”, *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim, Wayne State University Press, Detroit, 1991, pp. 94-123.
 5. “Sor Juana Inés de la Cruz: Speaking the Mother Tongue”, *University of Dayton Review*, 16.2 (1983), 93-105; “The convent as catalyst for autonomy: Two Hispanic nuns of the Seventeenth Century”, *Women in Hispanic literature: Icons and fallen idols*, ed. Beth Miller, University of California Press, Berkeley, 1983, 147-183; “Where woman is Creator of the Wor(l)d. Or, Sor Juana’s discourses on method”, *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim, pp. 124-141.
 6. *Borriones y borradores. Reflexiones sobre el ejercicio de la escritura (ensayos de literatura colonial, de Bernal Díaz del Castillo a Sor Juana)*, UNAM-Eds. del Equilibrista, México, 1992; “El discurso religioso y sus políticas”, *Sor Juana y su mundo*, ed. Sara Poot Herrera, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995, pp. 503-548; *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?*, Grijalbo-UNAM, México, 1995.
 7. “A Feminist rereading of Sor Juana’s *Dream*”, *Feminist perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Stephanie Merrim, pp. 142-161; *En busca de Sor Juana*, UNAM, México, 1998; “Sor Juana: feminismo y americanismo en su romance a la duquesa de Aveiro”, *5 Foro Hispánico: La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, 1993, pp. 101-109.
 8. “Sor Juana y sus otros. Núñez de Miranda o el amor del censor”, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, UNAM, México, 1998, pp. 141-151; “Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz”, *Viaje al silencio*, pp. 199-215; “Poder, raza y lengua: la construcción étnica del Otro en los villancicos de Sor Juana”, *Colonial Latin American Review*, 4.2 (1995), 139-154.
 9. “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14.28 (1988), 55-68; “Nuevas perspectivas en los estudios literarios coloniales hispanoamericanos”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 14.28 (1988), 13-28, y “Literary production and suppression: Reading and writing about Amerindians in Colonial Spanish America”, *Dispositio*, 11.28/29 (1986), 1-25.
 10. “La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)”, *Dispositio*, 11.28/29, pp. 137-160; *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality, and colonization*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995.
 11. “Colonialism and Postcolonialism as (Latin) American mirages”, *Colonial Latin American Review*, 1. 1/2 (1992), 3-23, e *Introduction to Mexican philosophy*, Tesis doctoral, California State College, San José, 1972.
 12. “Introducción: Las agencias criollas y la ambigüedad «colonial» de las letras hispanoamericanas”, *Agencias criollas: hacia una redefinición del adjetivo colonial en la literatura y la historia hispanoamericanas*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, 2000, pp. 7-35.
 13. Gayatri Chakravorty Spivak, *In other worlds: Essays in cultural politics*, Methuen, New York, 1987, p. 204. Spivak define la noción de efecto del sujeto como “that which seems to operate as a subject may be part of an immense discontinuous network (‘text’ in the general sense) of strands that may be termed politics, ideology, economics, history, sexuality, language, and so on (Each of these strands, if they are isolated, can also be seen as woven of many strands). Different knottings and configurations of these strands, determined by heterogeneous determinations which are themselves dependent upon myriad circumstances, produce the effect of an operating subject” (p. 204). Mi lectura parte, por lo tanto, de esta idea del sujeto como rastro del

- texto, para proponer los diversos modos en que se matiza la subjetividad intelectual en los textos de Sor Juana, leídos a partir de su contexto colonial.
14. "The kaleidoscopic self: Sor Juana Inés de la Cruz in Her Own poetry", *Letras Femeninas*, Beaumont, Texas, 1985, núm. 11, p. 76.
 15. Nina Scott ha trabajado las narrativas del tema femenino que urde Sor Juana en estos poemas a la Condesa de Paredes, al trazar una historia de embarazos, partos e intercambio de regalos. Según Scott estos temas femeninos no se trataban en la poesía amorosa masculina de la época. Para más detalles ver su ensayo "«Ser mujer ni estar ausente/ no es de amarte impedimento»: los poemas de Sor Juana a la condesa de Paredes" (pp. 164-165). Aquí me ocupo de otra narrativa paralela que se elabora en los poemas y que tampoco era usual en la lírica masculina sobre la mujer amada.
 16. Cito por las *Obras completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 1951; esta cita en I, 52. En adelante OC.
 17. "Ficciones de Sor Juana: poética y biografía", en "Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando": *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot-Herrera, p. 179, y "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a double voice", *Women, culture and politics in Latin America*, University of California Press, Berkeley, 1990, pp. 164-165.
 18. Emilie Bergmann y Frederick Luciani han trabajado con mayor detenimiento este diálogo conflictivo con la tradición literaria que opera en los escritos de Sor Juana al postular un nuevo ideal de belleza y deseo femeninos. Para más información sobre este tema véanse "Ficciones de Sor Juana: poética y biografía" de Emilie Bergmann y "The burlesque sonnets of Sor Juana Inés de la Cruz", *Hispanic Journal*, 8.1 (1966), pp. 85-95, y "El amor desfigurado: el Ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz", *Texto Crítico*, 34/35 (1986), pp. 11-48, de Frederick Luciani. Luciani ha trabajado más con el tema de cómo los sonetos burlescos de Sor Juana desafían y parodian el ideal femenino de la tradición del amor cortés. Mi reflexión añade a estas lecturas la postulación del sujeto epistemológico como parte integral de esa transformación que se opera en la poesía amorosa centrada en la mirada del cuerpo femenino.
 19. "El amor desfigurado...", pp. 19-20, 47-48.
 20. Para más información sobre la relación de estos poemas líricos de Sor Juana y la tradición del amor cortés, así como de la evolución de este modelo literario en España y en la Nueva España ver el ensayo de Frederick Luciani titulado "El amor desfigurado: el ovillejo de Sor Juana Inés de la Cruz". En este mismo ensayo Luciani estudia cómo Sor Juana trabaja en el poema del "Ovillejo" con la representación misma como límite que sólo describe apariencias y superficies y no esencias que definan al objeto amado (p. 29).
 21. Luciani elabora una tesis similar en su ensayo "El amor desfigurado...", pero propone que esta presencia del artista que produce el texto dota su voz de una autoridad que a su vez se inscribe en la tradición literaria hegemónica (pp. 47-48). Sin embargo, este acceso a la tradición literaria predominante trae una serie de marcas que vulneran la autoridad y legitimidad absoluta del discurso hegemónico al postular en la representación un límite infranqueable, de pérdidas y recuperaciones, que sólo permite producir "apariencias" y "superficies", y no "subjetividades" ni esencias fijas. Esta es la línea de lectura que propongo a continuación.
 22. Julie Greer Johnson, *Satire in colonial Spanish America*, University of Texas Press, Austin, 1993, p. 70.
 23. Herón Pérez Martínez ha estudiado precisamente cómo Sor Juana desarrolla una variante muy particular de "ovillejos" que se diferencian del "ovillejo cervantino" tradicional. En este sentido, nos llama la atención el estudio de este poema de Sor Juana, porque trabaja con la reconfiguración de un género poético al mismo tiempo que señala los límites de la tradición poética existente para representar la corporeidad e intelectualidad femenina. Para más información sobre la formación y evolución del género del ovillejo en España y América, véase el capítulo "Los ovillejos de Sor Juana" que Pérez Martínez incluye en sus *Estudios sorjuanianos*, Gobierno del Estado de Michoacán-Instituto Michoacano de Cultura, Morelia, 1988.
 24. El debate sobre la inclusión del cuerpo en el proceso cognoscitivo es amplio y variado. Jane Gallop propone en *Thinking through the body*, Columbia University Press, New York, 1988, que el cuerpo es constitutivo del proceso mismo de conocimiento, y por ello no puede ser desplazado. Según Gallop el cuerpo es una especie de enigma que excede el control de la mente, por lo cual no se puede separar tajantemente una instancia de la otra (p. 18). Sin embargo, este tipo de argumentación culmina en el trabajo de Luce Irigaray, quien propone el

cuerpo femenino como el lugar absoluto del saber feminista. Este tipo de conceptualización del cuerpo termina esencializando ciertos tipos de saber, al construir utopías de un saber más orgánico y auténtico que se deriva del cuerpo femenino *per se*, y que se margina de los debates oficiales del campo epistemológico en general. Para más información sobre esta vertiente del debate, ver *This sex which is not one* (Cornell University Press, Ithaca, NY, 1990) y *Speculum of the other woman* (Cornell University Press, Ithaca, NY, 1989) de Irigaray. En mi lectura el cuerpo se incluye como una instancia mediadora más en el proceso de conocimiento, y como un límite cultural y social para el acceso al conocimiento por la construcción sexista del campo epistemológico occidental. En este sentido mi lectura de la categoría del género sexual y el cuerpo coincide más con la postulación de Judith Butler en su libro *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York-London, 1990, que define el cuerpo como la superficie donde se articulan toda una serie de inscripciones culturales, y donde el género sexual se convierte en una categoría cultural más que se postula como inteligible en determinados contextos, y que evoluciona como una suerte de frontera variable (pp. 129-133). Sor Juana estaría trabajando, entonces, con esa “frontera variable” del cuerpo al postergarlo y reinscribirlo en su constitución de una subjetividad intelectual femenina.

25. Emilie Bergmann ha trabajado este mismo tema en su ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a double voice” donde analiza cómo se transforma la tradición literaria cuando la “mirada poética” la ejerce una mujer.
26. Esta teología feminista se estudia con mayor detenimiento en el ensayo “Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista” (“*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”: *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot-Herrera, pp. 327-340) de Linda Egan. Egan propone que esta teología feminista se articula a partir de una categoría de dualismo o androginia que es un principio fuerte de ciertas prácticas paganas, gnósticas y herméticas de las que Sor Juana se apropia para combatir el patriarcalismo de la religión católica. Por otro lado, en su libro *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1982, Josefina Muriel también trabaja con la redefinición teológica en los textos de Sor Juana, sobre todo cuando postula a la Virgen María como sujeto femenino intelectual supremo dentro de la religión Católica (en especial, véanse las pp. 236-255).
27. “Sor Juana Inés de la Cruz: «Let Your women keep silence in the churches...»“, *Women's Studies International Forum*, 8.5 (1985), p. 515.
28. Elías Trabulse, en su ensayo titulado “La Rosa de Alexandria: ¿una querella secreta de Sor Juana?”, en “*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”: *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot-Herrera, pp. 209-214 ha estudiado las fuentes herméticas de algunos de estos villancicos y ha reflexionado sobre el modo en que Sor Juana inscribe elementos autobiográficos en estos textos para construir una narrativa de su vida intelectual. También ha vinculado estos villancicos con el ambiente antifeminista de la época. La lectura de su ensayo resulta útil en el estudio del contexto social e histórico en el cual Sor Juana postula su nuevo ideal de subjetividad femenina.
29. Luciani, “El amor desfigurado...”, p. 11.
30. *Cultura femenina...*, p. 253.
31. Sabat-Rivers, “Ejercicios de la Encarnación...”, p. 266. En este ensayo estudia esta representación de la Virgen María como mujer docta suprema en los escritos religiosos de Sor Juana. Según Sabat Rivers la Virgen se convierte en el modelo idóneo para Sor Juana porque sintetiza su afán de saber y su vocación religiosa. Para Sor Juana la Virgen María llega a ser un ente tan perfecto, que en ocasiones la llega a colocar al mismo nivel de Dios (p. 272). Alfonso Méndez Plancarte, en su libro *Crítica de críticas*, Las Hojas del Mate, s.l., 1982, también alude a una tradición de monjas que han escrito sobre la Virgen como figura intelectual (p. 284). Destaco aquí el desarrollo de este mismo tema pero a partir de sus villancicos, textos que circulaban entre un público más popular que el que leyó sus “Ejercicios de la Encarnación”, pues éstos últimos estaban dirigidos a las religiosas coetáneas de Sor Juana. Llama la atención, sin embargo, cómo Sor Juana construye a la Virgen como mujer docta y religiosa por excelencia, a partir de la cual puede luego justificar la necesidad de la educación femenina para la sociedad y la comunidad religiosa novohispana.
32. Brenda Logan ha estudiado la representación del rol maternal en la obra de Sor Juana y ha señalado cómo este rol generalmente se asocia con el desempeño de una maternidad intelectual y creativa que no necesariamente implica un ejercicio físico y biológico. En este sentido es que Sor Juana se postula como “madre” de sus versos y de su trabajo intelectual. Para una lectura más detallada de este lenguaje maternal en la obra de Sor

Juana ver el ensayo de Logan, titulado “The kaleidoscopic Self: Sor Juana Inés de la Cruz in Her own poetry”, la Introducción que incluyen Electa Arenal y Amanda Powell en su edición bilingüe de *Sor Juana Inés de la Cruz. The Answer/La Respuesta. Including a Selection of Poems*, The Feminist Press at the City University of New York, New York, 1994, pp. 1-37 y el libro de Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La décima musa de México*, UNAM, México, 1963, especialmente la sección sobre “El afán de cavilar” y su análisis del “Primero sueño” (pp. 112-212). Aunque Pfandl lee este lenguaje maternal y procreador como parte de la neurosis de Sor Juana lectura que ha sido ampliamente refutada por los estudios de la obra de Sor Juana llevados a cabo por Merrim, Sabat Rivers, Arenal, y Paz, entre otros lo cierto es que en su estudio identifica muchos de los pasajes de su obra donde se utiliza este lenguaje maternal al que me estoy refiriendo.

33. Bergmann, “Dreaming in a double voice”, pp. 164-165. En este ensayo Bergmann vincula esta representación de la belleza femenina a partir del lenguaje pedagógico con la articulación de un deseo femenino que se apropia de las prácticas discursivas masculinas. Su cuidadoso estudio del *romance decasilabo* traza en la escritura de Sor Juana un proyecto que trabaja con la constitución cultural del objeto femenino para convertirse en sujeto de la enunciación del deseo por medio del paso al lenguaje intelectual. Mi lectura traza un gesto paralelo a esta estrategia y propone que esta intelectualización de la subjetividad femenina convierte a esta subjetividad, y sus prácticas escriturarias, en instancias constitutivas del saber oficial y disciplinario de la época por medio de la condensación del discurso lírico y del lenguaje pedagógico.
34. Luiselli ha trabajado este mismo soneto y ha señalado cómo es característico de Sor Juana el asociar la rosa con un proceso de aprendizaje, algo que está ausente en textos similares de Francisco de Rioja y Luis de Góngora que elaboran el tema de la vida efímera de la rosa (p. 143). Sobre este tema ver su ensayo “Tríptico virreinal: los tres sonetos a la rosa de Sor Juana Inés de la Cruz”, en “*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”: *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. Sara Poot-Herrera, pp. 137-157.
35. Jorge Checa también ha estudiado este soneto a partir de lo que denomina como la constitución de un saber localizado que reconoce la imposibilidad de articular una verdad sin mediaciones. En su estudio de este soneto, Checa propone cómo se emprende una lucha entre lo visual entendido como disperso y lo lingüístico como medio que permite fijar un significado específico a lo visual (p. 130). En esta lucha entre lo visual y lo lingüístico, el poema vuelve a trabajar con los límites del saber contextual vs. el saber ahistórico. Para más información ver su ensayo “Sor Juana Inés de la Cruz: la mirada y el discurso”, incluido en la antología editada por Sara Poot Herrera, “*Y diversa de mí misma entre vuestras plumas ando*”: *Homenaje Internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*, pp. 127-136.
36. Utilizo la noción “feminista” en su acepción más tradicional, que se refiere a una práctica discursiva que postula un saber femenino como diferente, más orgánico y aislado del campo de saber hegemónico. En este tipo de epistemologías se ubicaría el trabajo de Luce Irigaray, Alison Jaggar y Susan Bordo, así como los pronunciamientos de Helene Cixous sobre la escritura femenina. En este sentido me parece que no se puede hablar de que Sor Juana fuese feminista, aunque sí se puede afirmar que su obra legitima la entrada del sujeto femenino al campo de saber hegemónico en su época.

LAS MUJERES EN LA VIDA DE ANTONIO NÚÑEZ DE MIRANDA, CONFESOR DE SOR JUANA¹

María Águeda Méndez
EL COLEGIO DE MÉXICO

QUIZÁ EL LECTOR ESTÉ SORPRENDIDO POR EL TÍTULO DE ESTE ENSAYO AL VER LAS REPRODUCCIONES QUE LO ILUSTRAN AL PRINCIPIO. ¿CÓMO ES POSIBLE, SE PREGUNTARÁ, QUE ANTE LA IMAGEN MISMA DEL CANDOR, DE MIRADA LLENA DE TERNURA, DE LA DELGADA QUE NO TRISTE FIGURA DE NEGRA SOTANA DEL CONOCIDO, INFLUYENTE, RECTO, ESTRICTO Y PARCO JESUITA CONFESOR DE SOR JUANA ALGUIEN SE ATREVA A HABLAR DE... LAS MUJERES EN SU VIDA? PUES SÍ, LAS HUBO Y, HE DE AGREGAR, FUERON VARIAS. ¿CÓMO ES QUE ESTE IMPORTANTE PERSONAJE, DE DULCE MIRAR NUNCA ALABADO Y, COMO DIRÍA SOR JUANA, “DE CUERPO NEUTRO Y ABSTRACTO” PUDIERA TENER QUE VER CON... FÉMINAS?

Detengámonos un momento a comparar ambas reproducciones. La primera, un grabado de 1701 que aparece en la página a la cual correspondería el número 15² de la *Vida Exemplar...* de Juan de Oviedo, es una reproducción en blanco y negro que representa a un Núñez de nariz aguileña, que luce unas gruesas y redondas antiparras³ y lleva puesta una abultada sotana⁴. Sus ojos están fijos en algo que no se distingue (probablemente un libro), que sostiene con ambos pulgares. En la segunda, un óleo a color, que proviene de Zacatecas⁵, la oscura vestimenta es de tela menos voluminosa, la nariz tiende a ser más recta, el personaje tiene un libro en las manos y se añade el detalle de una pluma en su consabido tintero, probablemente para indicarnos sus dotes de escritor. Además, ambas imágenes tienen en común la descripción plástica de la delgadez extrema (véanse los pómulos salientes y carrillos hundidos) del sujeto⁶, el pelo ralo con prominentes entradas en la ancha frente: la escena está dispuesta en un espacio casi teatral y a todas luces austero. Ambas llaman a la compasión del que las observa, amén de hacernos pensar en la humildad del jesuita⁷ y recrean una especie de escena cotidiana del padre Núñez dedicándose a sus ocupaciones favoritas, la lectura y la meditación en “el recogimiento y retiro del aposento [para] no perder momento alguno de tiempo sin aprovecharlo en algun exercicio espiritual o en el estudio”⁸ (p. 12). Nótese que en el extremo superior izquierdo, una y otra muestran la imagen de una Virgen, la que nos permite entrar en materia.



El recuadro en cuestión representa nada menos que a la Virgen de la Purísima Concepción de la cual estuvo prendado nuestro jesuita desde que la vio por vez primera. Incluso, me atrevería a decir que fue el verdadero y gran amor de su vida. No sólo fue Prefecto de la Congregación de la Purísima durante treinta y dos años (1663-1695), sino que se permitió una licencia poco común en cuanto a la efigie de la Virgen. El suceso nos lo narran Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo.

Resulta que el padre Núñez a veces hacía las cosas de una manera que podríamos considerar poco ortodoxa. En 1755 se publica el *Zodiaco Mariano* que incluye el capítulo “De la bellísima imagen de la Purísima que se venera en la capilla de su Congregación en el Colegio Máximo de México”⁹. En este texto se relata que el padre Núñez solía ir en época de vacaciones al ingenio de azúcar llamado Malinalco, también conocido como Xalmolonga. La imagen de la Purísima que allí se veneraba lo dejó absolutamente impresionado, a tal punto que su devoción quedó verdaderamente sujeta a ella. En tales circunstancias emocionales ideó cómo sustraerla para que, según se nos dice, se le diera más culto y se le reverenciara como era debido. Así, “con piadoso atrevimiento [decidió] robarla... pero todo se quedaba en buenos deseos *por no hallarse con autoridad* ni descubrir modo de poder ejecutarlo” (p. 150, yo subrayo).

En enero de 1677, cuando llevaba catorce años y cinco meses de prefecto¹⁰, Núñez pasó a ser rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y decidió entonces llevársela “con el mayor recato y secreto posible”¹¹. Hizo correr la voz de que iba a restaurarla y que sustituiría el cuerpo —un armazón de madera— por uno hecho *ex professo*. Lo que sucedió realmente fue que se llevó la cara y manos de la Virgen a la Congregación de la Purísima para poder admirarla así, en toda su belleza y cuantas veces quisiera, pienso, sin tener que trasladarse fuera de la ciudad de México para gozar estéticamente de ella. Cuando los esclavos del ingenio notaron el *piadoso engaño*, se les dijo que la imagen *se había renovado milagrosamente* (p. 152, yo subrayo). Incluye

Oviedo: “de todo lo cual traté muy de propósito en la citada *Vida del Ven. P. Antonio Núñez*” (p. 153) pero, al revisar las páginas pertinentes (pp. 45-98 y *passim*) nos hemos encontrado con que no hay alusión al suceso referido¹², si bien se menciona que a los inicios de la Congregación la imagen que se usaba era prestada. Con el tiempo, y gracias a las limosnas de los congregantes, tuvieron una “imagen de bulto” en la que no se pudo invertir mucho dinero y era:

...fea, bronca y desaliñada, que con mucha razón se tiene por cosa sobrenatural y milagrosa la hermosura, y Magestad, conque (*sic*), sin averle llegado más mano de escultor alguno, oy se hace respetar, admirar y amar de cuántos la miran, mudando poco a poco, aunque insensiblemente con el tiempo (*y no de repente, como algunos han pensado*) en belleza y gracia la fealdad y tosquedad de su principio (p. 66; yo subrayo).

Ahora bien, lo que sí se incluye en el mencionado libro de Oviedo es que la cara de la Virgen cambiaba de expresión. Sucedió así que, en una de sus frecuentes visitas, “en especial quando [Núñez] bajaba a decir missa” (p. 111) –al tiempo que el Provincial Tomás de Altamirano estaba muy enfermo– y después de llenarla de palabras amorosas, cual era su costumbre, el jesuita:

advirtió que, mudada la alegría ordinaria de su semblante, se lo mostraba muy triste. Y aunque era ordinario pronosticarle la Señora por la mucha alegría, o tristeza de su imagen los sucessos prósperos, o adversos, que le esperaban (*loc. cit.*).

Según Oviedo, en esa ocasión le anunció la Virgen “con la grande tristeza del rostro la pesadísima carga del Provincialato que le amenazaba”¹³. Y no sólo eso, sino que la cara de la Virgen no volvió a su habitual expresión alegre sino hasta que Núñez dejó de ser provincial (p. 111). Evidentemente, en la hagio-biografía de Oviedo no tenía cabida un robo, por muy piadoso y bien intencionado que hubiera sido, pero sí un prodigio como el referido.

Es bien conocido que en la sociedad virreinal había una especie de consigna por resguardar la pureza y castidad de las mujeres. Valores exacerbados por doquier desde tiempo casi inmemorial, la honra del apellido, del hombre, la casa y la familia eran una pesada carga que llevaban las féminas sobre los hombros sin importar para ello su posición en cualquiera de los estamentos sociales a los que pertenecieran. Su recto proceder condicionaba las acciones cotidianas dentro y fuera de sus círculos de acción comunitarios.

En el caso de las religiosas, la imposición era todavía más estricta, ya que “la vida sexual controlada por la castidad, la voluntad doblegada ante la obediencia, así como la pobreza, que negaba al cuerpo las satisfacciones del bienestar material, fueron el origen de todas las normas de conducta de las religiosas”¹⁴. Debido a su estado, a las monjas se les privaba de la vida pública; se les confinaba en una comunidad cerrada donde todas se conocían y cumplían con sus obligaciones y tareas predeterminadas para las cuales tenían

que seguir horarios muy estrictos. Al profesar, el prelado entregaba a la nueva esposa de Cristo al espacio vital (o ¿mortal?) del que ya no saldría jamás y la ponía en manos de la Superiora del convento, haciéndola responsable de su futuro e “intimándole, mire por ella, como Esposa, encargada del divino Esposo, para que se la cuyde, zele y guarde: de cuyo logro, o perdición ha de dar a Dios estrecha cuenta”¹⁵. Quedaba, pues, enterrada en vida entre las paredes del convento. Éste simbolizaba un ataúd que la separaba del mundo tal y como lo conocía y al que nunca volvería, paradójicamente condenándola al aislamiento y la inercia corporales para lograr así la salvación de su alma en un ambiente celosamente resguardado y estricto, rico en ocupaciones pero libre de dispersiones o entretenimientos no permitidos. Cabe aquí recordar a Oviedo una vez más:

Estendíase [el celo del padre Núñez] a casi todos los Conventos de Religiosas de esta ciudad, dedicándose con todo esmero a su espiritual aprovechamiento en el Confessionario, y pláticas que les hacía, *persuadido a que la semilla de la divina palabra prendía mejor en semejantes almas, como ajenas ya, y apartadas de los principales estorvos que impiden la perfección, de que huyeron dejando el Mundo y su libertad para consagrarse a Dios por Esposas suyas* (p. 127, yo subrayo).

Una vez profesas, la religiosa tenía una rígida distribución de su tiempo y actividades: levantarse “algo antes de las cinco, pero después de las cuatro de la mañana”, vestirse “con diligencia, resando con devota inteligencia”, dando gracias a Dios. Ir al coro, recibir la comunión, meditar y rezar. Hasta la ocho oír “Missa, con la atención debida a sus Divinos mysterios”. Después desayunar y de las nueve a las once: “labor” y tareas exteriores de la celda como “visitas honestas, y virtuosas, de enfermas, hermanas espirituales, etcétera”. A las once, rezar “su Rosario con la Comunidad”. A las doce comer cuidando “de la templanza, honestidad, y desencia que se debe a mesa de Esposas de Christo” y descansar hasta las dos, hora en la que “acudirá a Vísperas”. Después de Vísperas y hasta Maitines (con horarios distintos en verano o invierno):

...compartir y repartir el tiempo, entre la lección espiritual, media hora de Oración; y, el tiempo que restare hasta acudir al Choro, hacer labor, estudiar algo de música, visitar enfermas, escribir, etcétera. Finalmente, excoger algún ejercicio exterior, suave, que no grave la cabeza, antes la desahogue y tiemple para los espirituales de Comunidad¹⁶.

Y así sucesivamente durante todo el día salpicadas sus ocupaciones de plegarias y meditaciones hasta las ocho y media de la noche, cuando después de “hazer despacio sus exámenes general (*sic*) de todo el día”, se “recogía” a dormir (pp. 39-43). Se insistía en que deberían de ejercitar la oración mental (símbolo de virtud) cuantas veces pudieran, pues la falta de ella era señal de movilidad e inconstancia (p. 20), además de que siempre deberían pensar y actuar en aras de la comunidad (p. 28), si bien lo que le daba a la regla su mayor eficacia era el hecho de que fuera interiorizada de manera individual¹⁷.

En este ámbito, sus “guardianes de almas” tenían injerencia y regían en su modo de actuar pero, más grave aun, en su forma de pensar, expropiándoles la libertad tanto física como mental. No privaban a sus confesandas de su facultad de pensamiento, siempre y

cuando éste siguiera un camino preestablecido, no se saliera de sus confines rígidamente delimitados y se obedecieran sus normas, pues estaban destinadas al servicio de Dios y resignadas totalmente a Su santísima voluntad: todos sus pensamientos deberían de encauzarse a Su gloria.

Cabría preguntarse qué opinión tenían estos, algunas veces renombrados, pero siempre presentes regidores de conciencias acerca de las mujeres. Sabido es que el padre Núñez no miraba al bello sexo con ojos de simpatía, si bien no llegaba a los excesos del arzobispo Francisco Aguiar y Seijas que, en aras de la castidad, se permitía excentricidades dignas de anotar aquí. Su biógrafo, José de Lezamis, lo describe de la siguiente manera:

Era su Ilustrísima muy aprehensivo, y de una imaginación muy vehemente, conque (*sic*) qualquier especie se le representaba con mucha viveza. Y como por otra parte el amor y estima de la castidad, y el aborrecimiento del vicio contrario era tan grande, de aquí se originaba que cuando padecía algunas de estas batallas, y tentaciones, me solía dezir que quisiera antes estar en horno encendido que tener semejantes pensamientos¹⁸.

En sus prédicas, que se daban muy frecuentemente, siempre hablaba de la castidad y decía que

...la lujuria era la gran flota del infierno: ponderaba cuán necesario era para conservar la castidad el recato de la vista; encargaba que no se visitaste mugeres sin grave causa, y que aun entonces, cuando era necesario la visita, no se les avía de mirar a la cara (p. 34).

Por otra parte, so pena de excomunión, tanto en Michoacán como en México, aconsejó lo que verdaderamente parece un exceso, pues dijo que

...no subiesen las mugeres de las escaleras arriba de su casa, y le oymos decir algunas veces, *que si supiera avían entrado algunas mugeres en su casa, avía de mandar arrancar los ladrillos que ellas avían pisado*. Cuando andaba en la visita, si veía alguna muger por el patio de la casa donde se hospedaba reñía mucho a los Beneficiados. Y assí como sabían esto, aun las cozineras estaban en otra casa, o por lo menos en parte donde su Ilustrísima no supiese: no quería que en casa suya pusiesen las mugeres mano ni que le gisassen (*sic*) la comida, ni oyrlas cantar, ni aun oyrlas hablar quería (pp. 34-35; el subrayado es mío).

No es de extrañar, por tanto, que Francisco de la Maza lo calificara como un “obsesivo donador de limosnas, misógino hasta la exageración y enemigo de la literatura; lo único que podemos decir es que era más de manicomio que de palacio episcopal”¹⁹.

Por su parte, Juan de Oviedo, en su obra sobre el padre Núñez, nos describe a su personaje como un jesuita de “singular vigilancia y cuidado de la castidad”, apuntando que su correligionario, “andaba con grande cuidado previniendo qualquiera ocasión, aunque remota en que pudiera ponerse a peligro la hermosura de esta virtud para huirla” (p. 152).

Asimismo, nos indica el padre Oviedo que su hermano de orden discurría cuantos medios eficaces venían a su mente para seguir esta virtud en “perfecta observancia; y proponía guardarlos inviolablemente, examinándolos a menudo” (*loc. cit.*). Basándose en el “memorial de sus apuntes”, nos advierte del casi terror que tenía el padre Núñez hacia depender de otra cosa que no fuera su amada y practicada moralidad:

...para la perfecta pureza, humildad de corazón, guarda inviolable de sentidos, cautela en los pensamientos, presencia de Dios y recurso a la Santísima Virgen, máxime en las ocasiones, etc. Constancia en no visitar, ni admitir dependencia sea la que fuere, cueste lo que costare (pp. 152-153).

Y, en cuanto a las mujeres, nos brinda las ideas de su biografiado:

...o cuánto puede estorvar y dañar una immodestia, máxime de los ojos silencio, presencia de Dios y más en las visitas, máxime de Mujeres, y concursos públicos!... Con las Señoras gran cautela en los ojos, no dexarme tocar, ni besar la mano, ni mirarlas al rostro, o trage; no visitar a ninguna sino con calificado e inevitable motivo, summa cautela, y circunspección... no he de tener amistad, ni correspondencia con Persona seglar, aunque sea Uarón santo, grave, etc. para tener más cerrada la puerta a la familiaridad con mugeres. Y de éstas, aunque más santas y seguras parescan, huir cielo, y tierra (loc. cit.).

Tal era su aversión al sexo opuesto, que cuando pasaban por su confesionario a pedir absolución por sus culpas: “especialmente de mugeres, ahorraaba quanto podía de palabras y estaba con grande atención a conservarse en ellas con mucha aunque afable gravedad y seriedad” (p. 154). Y en cuanto a visitarlas, indica:

El propósito que tenía hecho de no visitar mugeres lo guardaba tan inviolable y rigurosamente, que teniendo por hijas de confesión muchas de las más principales señoras de esta Corte, testificaban sus compañeros que jamás las visitaba y, si alguna vez lo hacía era por negocio muy preciso y entonces muy de paso y con summo recato en la vista, acciones y palabras. Y como siempre fue muy corto de vista, se alegraba mucho por ello porque decía que sin más diligencia, que quitarse los anteojos en las dichas visitas y demás concursos evitaba la ocasión de mirar aun inadvertidamente mugeres. Muy en especial procuraba guardar este recato cuando cuidaba de la obra del Monasterio de Religiosas de San Lorenzo, o cuando por otra necesidad precisa y vrgente entraba dentro de algun Convento de monjas. Assegura vno de sus Compañeros que compungía y movía a devoción entonces sólo el verlo, todo encogido, con los ojos en la tierra y no sólo no permitía que se le apartasse vn punto el compañero, sino que si avía de entrar en alguna celda a confessar alguna enferma, hacía que entrasse por delante el compañero, y si avía de subir alguna escalera, se adelantaba con él porque no fuesse delante alguna religiosa (*loc. cit.*).

Así, con una vehemente miopía ya física, ya impuesta, tanto el prelado como el hijo de San Ignacio rehuían de todo contacto posible con cualquiera que pudiera distraerlos de sus rutinas cuidadosa y rígidamente impuestas, aunque muchas veces había razones de peso que se los impedían. Lezamis ocupa varias páginas al relatar cómo el arzobispo, desde joven, se había desembarazado de ver a las mujeres ya fuera “con grande encogimiento como si fuera un San Francisco” (p. 35), o por medio de fuertes regaños hacia los que lo propiciaban (*loc. cit.*). Sin embargo, se llegó la ocasión en que habiendo llegado a México, se le consultaba muy a menudo si accedería a verlas:

Inclinábase el Señor Arçobispo a no ver a ninguna y este era su dictamen, pero se le representaban algunos inconvenientes que podían suceder, si por lo menos no visitaba algunas. Y assí quiso visitar sólo a la Señora Virreyna. En hazer esto también se rezelaron algunos inconvenientes de que se quejarían los señores Oydores y Oydores porque no las visitaba, visitando a la Señora Virreyna que era muger. Con esto, como el Señor Arçobispo fue tan amigo de la paz y rezelaba mucho los disgustos y ruidos, determinóse a visitar estas Señoras (p. 36).

Otro tanto de lo mismo sucedía al padre Núñez, pues su presencia era requerida con autoritaria y febril impetuosidad, entre otros²⁰, nada menos que por el virrey de Mancera:

Llegó a estar muy de peligro el Excellentíssimo Señor Marquez de Manzera de vna maligna erisipela y, fiando todo su alivio en el Padre Antonio, no quiso que le asistiese otro para los negocios de su conciencia y disposiciones de su alma, con tanto consuelo suyo, y satisfición en tenerle a su lado que, cuando por las precisas y necessarias ocupaciones del Padre era necesario apartarse, clamaba continuamente por su Padre Antonio, que assí lo llamaba. Y este cariño y confianza de su Excellencia *obligaba al Padre a estarse en Palacio todo el día y gran parte de la noche...* Le consultaba [el marqués], como a Padre de su alma y confessor suyo, las resoluciones que debía tomar en los casos más arduos y dificultosos y el Padre Antonio, puesta sola la atención en el servicio de Dios y en su gloria, le hablaba con tanta entereza y tan resueltamente le daba su parecer, según lo que jugaba convenir, que decía su Excellencia que sólo el padre Antonio Nuñes le podía hablar de aquella suerte y que por solo su parecer se sossegaba²¹.

Sin olvidar, claro está, a su confesanda más famosa y sin la cual muy probablemente el padre Antonio no habría llamado tanto la atención de los estudiosos modernos: Sor Juana Inés de la Cruz.

Como todo buen habitante de la Nueva España en el siglo XVII, tanto más por ser miembro del clero, el padre Núñez, aversiones y temores aparte, tenía en un muy bajo concepto a las mujeres, sobre todo al hacer la inevitable comparación con su contraparte masculina. Algunos ejemplos de la pluma del respetado jesuita servirán para demostrar tal aseveración. Como bien apunta María Dolores Bravo, en la mente del padre no podía “haber disculpa para la ignorancia, ni siquiera en un ser tan proclive a ella como es la mujer”²². Así, en su *Familiar Prosopopeia*, escrito que pasó por la censura de la Inquisición, se refiere el jesuita a las representantes del sexo femenino que no respetan lo que él considera el decoro al vestir durante la Semana Santa y que dedica “al poderoso gremio de las damas de Nueva España”, sin la intención –dice– de castigarlas con su palabra sino de “enmendarlas”, amén de que habla por boca de la mismísima Virgen²³. Comienza por señalar que es evidente que las mujeres, en su banalidad y hueca manera de pensar, aparentemente actúan de manera distinta a la que supuestamente piensan:

...*Vnas damas tan entendidas y de tan christiano espiritu, ¿cómo no reparan en su traje, y que es grozera impiedad y gentílica desatención celebrar las funestas memorias de tan apassionado esposo muerto de amor por las mismas, con ropas de gala y vestidos de fiesta? Aun en las theatrales tragedias de los mas barbaros cómicos se proporciona el funesto vestido con la representación funesta. ¿Quién jamás representó la muerte lamentable de vn monarca, y mas tan suyo, tan soberano y tan ignominiosamente condenado por ganaros la verdadera libertad, con festivas galas y preciosas joyas? No sólo es ofensiva indecencia sino*

irrisión injuriosa, y aun invertida congratulación de *la atrocidad que queréis lamentar y parece que aplaudís*. Vestirse de gala en las agenas desgracias es alegrarse de su pena y multiplicar sin medida su sentimiento (fols. 15v-16r, primer subrayado en el original, el segundo es mío).

Para arremeter con fuerza, folios más abajo, contra su falta de razonamiento,

¿Qué dirían los pérfidos hereges o ciegos gentiles *que niegan a mi hijo hombre puro y a mí me desprecian muger común* si advitiessen semejantes abiesos y abusos en los que me creen virgen madre y adoran a mi hijo Dios verdadero? Dirían (y cierto, no sin razón *por la sinrazón vuestra* en lo que parece) que van con más consecuencia sus ciegos procedimientos, pues ellos niegan lo que no ven y *vosotras obráis, en lo que se ve, contra lo mismo que dezís con la boca creéis, pues desmentís con el hecho vuestra creencia*. (fols. 18v-19r, primer subrayado en el original, el segundo es mío).

Y concluir, sin ambages, con la sentencia: “A los hombres de maduro juicio y adelantada promptitud, supone su inteligencia se darán por bien entendidos de ésta mi declarada voluntad en quanto les tocara o tocar pueda” (fol. 12v)²⁴.

Por si lo anterior no fuera suficiente, en su *Cartilla de la doctrina religiosa*, nuestro personaje trata la capacidad discursiva de las mujeres como inferior a la de los hombres, cuando se le pregunta si hay alguna diferencia “entre las causas que puedan excusar a varones y mujeres [religiosos] de rezar el oficio divino”²⁵:

Yo juzgo que sí ay, y la razón acumulada de muchas [causas]. Porque la debilidad del sexo, la flaqueza del sugeto, la peregrinidad ignorada de la lengua latina, la dificultad y embaraço de las liciones y rúbricas... abren puerta a la diferencia y facilitan la excusa en las religiosas... con menor causa que en los varones cuyo título precepto es indubitable: la fuerza mayor, la facilidad y expedición en la latinidad y rezo, mucha. Y assí podrá prudentemente juzgarse por bastante excusa en una religiosa, la que no parecería bastante para excusar a un religioso o clérigo. Pero siempre, y en todo caso de duda, debéis consultar al prudente confessor y estar a su parecer²⁶.

Coincide así el padre Núñez con la opinión tan frecuente y ampliamente mencionada y difundida acerca de la desventaja de la mujer, intelectualmente limitada *per se*, sobre todo si se le compara con el hombre, en las manifestaciones culturales de la época.

Por otra parte, el jesuita, como prefecto de la Congregación de la Purísima, no puede ocultar su resistencia y renuencia hacia las damas, reflejando así que las mujeres que tomaban el velo estaban bien para ser esposas de Cristo bajo la sujeción y sumisión que ello implicaba, pero no para ser equiparables a los hombres en una dicotomía impuesta en la que no sólo se les separa humana y racionalmente, sino hasta anímicamente²⁷:

Como estas Meditaciones... se hizieron a contemplación de dos niñas que se criaban para Religiosas..., se puso en primer lugar del domingo como la más proporcionada a su profession y para ambos títulos la más principal: la meditación de Christo como esposo. Pero como después no sólo pasa comunicable a hombres, sino que se da a la estampa, como explicación propia de la Regla de la Congregación de la Puríssima: que es de hombres solos sin admitir mugeres, rezelo... no les pareciesse a algunos no sólo desproporcionada sino dissona y aun indecente suponerse un hombre aunque por sola su alma a quien no conviene diferencia de sexos, con representación de esposa y veces de muger, que repugna... No obstante

ser tan común, usual y repetida la introducción de toda la Iglesia y de toda alma Christiana en forma de esposa y alegoría de bodas como se ve en el Evangelio, en las parábolas de las Vírgines: Bodas del Rey, etc.²⁸.

Resulta lógico que, como guía espiritual de monjas, la actitud de Núñez sea cariñosa en su trato y palabra cuando aconseja y dirige a éstas sus hijas que parecería nunca llegarían a la mayoría de edad intelectual²⁹. Ya hemos mencionado la necesidad de consultar con su confesor en cualquier caso de duda y obedecer sus mandatos, como si en sus cabezas hubiera una total falta de capacidad para tomar decisión alguna. O, ¿sería más conveniente hacerlas creer que no la tenían para así evitar que se salieran del redil? Nuevamente se recurre a la castidad perfecta de una esposa de Cristo:

Preg. ¿Qué cosas guardan y adelantan la Castidad y su decoro?

Resp. La modestia en el traje, pobreza en el vso, templanza en la comida, *retiro de todo trato, dependencia y conversación humana, penitencia competente, guarda de sentidos: especialmente ojos, o dos y lengua; humildad de corazón, y devoción con el misterio de la Purísima Concepción. Desconfiar, y guardarse de sí pensando que siempre puede caer; para nunca ponerse en ocasión.* Quien piensa, y está tan asegurada de poder caer que desprecia el peligro y la ocasión ya empieza a caer. ¡O, cuántas al fin cayeron y quan torpemente sólo porque vanamente aseguradas pensaron que no podían caer! Sed muy humildes, hijas mías, y Dios os conservará muy castas³⁰.

Pero la sola salvaguarda de la castidad no es en sí suficiente, aunque sí muy importante. Las religiosas deben, además, obedecer a sus superiores “*sugetar a los Prelados y Preladas toda su persona y acciones, con vn mismo juizio y voluntad, que es la primera y principal sugestión*” (*loc. cit.*, yo subrayo). La forma de llevar tal sujeción es muy sencilla e implica la total renuncia al cuestionamiento y libertad de pensamiento:

Haziendo promptissima y alegremente todo *quanto os mandaren, juzgándolo por mejor y queriéndolo como tal, sujetando y conformando vuestro juizio y querer a los del Superior, que son los tres grados de Obediencia. Esto es, de execución, de voluntad y de entendimiento. Y este tercero es el mas perfecto, que ofrece y sacrifica el juizio* (fol. 12v, yo subrayo).

Así, en una especie de sagrada familia terrenal en la que la superiora del convento ocupa el lugar de madre, el confesor amantísimo el de padre y las monjas el de pueriles (no obstante su edad) y sumisas hijas, se alcanza un total entendimiento entre las partes y se logra, inevitablemente, la paz espiritual y corporal³¹.

Vemos así que Antonio Núñez de Miranda, acogándose a la castidad y al amor a sus congéneres, manipulaba y dictaminaba basado en los mandatos de la Iglesia. Si bien no se le podría acusar de no seguir al pie de la letra lo que aconsejaba como la conducta ideal de los o las demás, siendo calificador del Santo Oficio, estaba acostumbrado a censurar y a que se le obedeciera. Por ser prefecto de la Congregación de la Purísima estaba habituado a que se le oyera y escuchara. Seguía los *dicta* de su ser y estaba

sujeto, amaba y pertenecía en cuerpo y alma a la Compañía de Jesús. El suyo, era una especie de eros eclesiástica y ordenadamente estático que no ofrecía, ni mucho menos aceptaba otra respuesta que no fuera la sumisión: tenía la obligación de repudiar el pecado y, a la vez, la de amar al pecador. De ahí el rompimiento y desavenencias con su más popular confesanda, la monja jerónima que si bien al igual que él estaba sujeta anímica y físicamente a su Orden, se negó a renunciar a su ser íntimo, a su libre albedrío y a su compromiso con Dios. Probablemente Núñez desde su posición jerárquica superior no tomó en cuenta que no se puede cambiar totalmente a las personas; si acaso sólo se logra mejorarlas, realzarlas o enaltecerlas. Sor Juana tenía a su favor la juventud, conocimiento e inteligencia. Su confesor tenía el prestigio de la edad y compartía con ella los dos últimos atributos. Además, llevaba consigo el peso de la total responsabilidad hacia su indómita hija espiritual. Es necesario tener en cuenta algo que aunque evidente no carece de importancia: la relación entre ambos conllevaba implícita y explícitamente un choque de poderes. La fuerte y respetada influencia del padre Núñez, si bien se extendía por los ámbitos eclesiástico y civil (por ser calificador inquisitorial, confesor y consejero de gente de peso y de muchos pesos) no era tan avasalladora como la de Sor Juana en el espacio cortesano, pues había traspasado fronteras, llegando su palabra allende los mares, donde se reimprimía con fruición. Nuestra monja se separó de él tajantemente, pero después volvió bajo su hálito encauzador y protector. Al arrepentirse, el padre Núñez no tenía más remedio que perdonarla; Dios seguramente se encargó del alma del jesuita.

Destino difícil de sobrellevar el de una religiosa. Durante el noviciado se le preparaba para hacer los cuatro votos de clausura, pobreza, obediencia y castidad hasta convertirla, así, en merecedora del papel más importante de su vida: el de consorte de Jesucristo. En una ceremonia de especial significación, análoga a la de una reina, se le despojaba de su vestimenta para investirla con el hábito. Se colocaba sobre su cabeza una corona de flores que, no obstante simbolizar la belleza, pureza y frescura, al haber sido cortadas empezaban a fenecer, sin dejar de lucir sus atributos como si estuvieran vivas. Al convertirse la nueva religiosa en esposa de Cristo, se unían simbólicamente lo humano y lo divino. A la monja se le despojaba de lo primero y lo segundo tomaba el mando de su ser, que si bien era de este mundo, por medio de este ritual se veía así transportado al otro, duradero y sin término: imperaría por el resto de su vida, tanto temporal como espiritualmente. Se infundía en la religiosa una especie de majestad coronada pero sin cetro ni vara, pues el confesor detentaba el poder, era el depositario de la justicia divina y dictaminaba sobre la virtud de la joven, en el mejor de los casos, con misericordia. Arduo camino el que recorrió Sor Juana. Sin embargo, nadie pudo dictaminar sobre sus sueños ni impedir que los tuviera jamás.

1. Una primera versión de este estudio fue publicada como “Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las mujeres”, en *Hommage à Georges Baudot. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien. Caravelle*

- (Université de Toulouse II-Le Mirail, Toulouse), 76/77 (2001), 411-420.
2. Como se sabe, las hojas preliminares de los impresos novohispanos carecían de foliación o paginación. Véase Juan de Oviedo, *Vida Exemplar, Heroicas Virtudes, y Apostolicos Ministerios De el V. P. Antonio Nvñez de Miranda de la Compañia de Jesus, Professo de quatro votos, el mas antiguo de la Provincia de la Nueva España, su Provincial, y Prefecto por espacio de treinta y dos años de la mui illustre Congregacion de la Pvrissima, fundada con autoridad Apostolica en el Collegio Maximo de San Pedro, y San Pablo de la Ciudad de Mexico. Dedicala a Maria Santisima Madre de Dios, y Señora nuestra Concebida sin pecado original, y venerada en su milagrosa Imagen de la Pvrissima. El P. _____ de la misma Compañia, Rector de el Collegio Real de S. Ildefonso de dicha Ciudad*. Con licencia. México, Herederos de la Viuda de Francisco Rodriguez Lupercio, en la puente de Palacio, 1702, [p. 15]. (La numeración es mía).
 3. Cabe recordar aquí la constante insistencia de su biógrafo Oviedo en el impedimento de visión de su correligionario.
 4. En un par de cartas que enviaron el investigador Francisco de la Maza y el jesuita Francisco Zambrano en junio y julio de 1965, el primero califica el grabado en cuestión como “feo y exagerado”; cf. F. Zambrano, *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañia de Jesús*, Jus, México, 1970, t. 10, p. 514.
 5. Agradezco a la Dra. Alicia Bazarte del Instituto Politécnico Nacional haberme proporcionado la fotografía de una pintura que encontró en el Museo del Antiguo Colegio de Propaganda Fide, hoy Museo de Pintura Colonial, en Guadalupe, Zacatecas. Me parece que es el mismo cuadro al que se refiere el padre Zambrano en su monumental obra. Él lo ubica en la parroquia de la Purificación, la más antigua de Fresnillo, Zacatecas. Reproduzco la inscripción del cuadro dieciochesco que nos proporciona el acucioso historiador de la Compañía, en su indispensable obra: “Verdadero retrato del Ven. P. Antonio Núñez de Miranda, profeso de la extinguida Compañia de Jesús, varón insigne en virtud y letras. Nació en la Villa de la Purificación de Minas del Fresnillo (de que fueron descubridores y primeros pobladores sus padres, y está vecino a la ciudad de Zacatecas, una de las principales de este Reyno) a 4 de Noviembre del año de 1618, y murió en la Corte de México el día 17 de febrero de 1695, a los 77 años de edad. El P. Juan Antonio de Oviedo de la misma Compañia escribió la vida de este insigne varón apostólico, y se lee impresa con las licencias necesarias en la misma ciudad de México, año de 1702 en un tomo en 4°. El P. fray Antonio Gálvez de la Regular Observancia de N. P. S. Francisco lector jubilado, notario del Santo Oficio, su Expurgador y Revisor de libros, oriundo de la misma Villa de Fresnillo: consagra a su patria este lienzo, en testimonio de su amor” (p. 515).
 6. Hay que recordar que Oviedo insiste en varios lugares en la magra y raquítica dieta de su correligionario (p. 189), quizá por los dolores de estómago que padecía; véase *op. cit.*, pp. 12, 16.
 7. Una vez más hay que recurrir a Oviedo que en “Prólogo y protesta del autor” nos dice “...los Uarones illustres en santidad procuran humildes ocultar sus virtudes, y los favores, y dones, conque el Cielo los enriquece...”, p.13.
 8. En ésta y las demás citas de documentos del virreinato se respeta la ortografía, mas no la acentuación ni puntuación.
 9. Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, Conaculta, México, 1995, pp. 148-153.
 10. Núñez sustituyó a Juan Castini, el primer prefecto de la Congregación de la Purísima, en septiembre de 1663; cf. Archivo General de la Nación, *Temporalidades*, vol. 229, s/exp, fols. 18v-19r.
 11. Florencia y Oviedo, *op. cit.*, p. 151.
 12. Como el libro de Oviedo se publicó a siete años de la muerte de Núñez, quizá se eliminó esta información para proteger la imagen del jesuita póstumamente.
 13. A la muerte de Altamirano, Núñez lo sustituyó como provincial. En realidad, sólo fue provincial interino unos meses, pues cubrió el tiempo que le quedaba a Altamirano (del 2 de febrero de 1680 al 20 de septiembre del mismo año). Al cumplirse dicho plazo se eligió a uno nuevo; cf. F. Zambrano, *op. cit.*, pp. 525-526.
 14. Cf. Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*, El Colegio de México, México, 2000, p. 85.
 15. *Cartilla de la Doctrina Religiosa. Dispvesta por el M. R. P. Antonio Nuñez, de la Compañia de Iesvs, Prefecto de la Illustre Congregacion de la Puríssima... Dedicala a todas las Religiosas de este Reyno*. Con Licencia en Mexico, por la Viuda de Miguel de Ribera. 1708, f. 28r.
 16. *Distribución de las obras ordinarias, y extraordinarias del día, Para hazerlas perfectamente, conforme al*

- Estado de las Señoras Religiosas. Instruida con doze máximas Substanciales, para la vida Regular, y Espiritual que deben seguir. Dispuesta por el R. P. M. Antonio Núñez de la Sagrada Compañía de Jesús...* Con Licencia de los Superiores. En Mexico, por la Viuda de Miguel Ribera Calderón. Año de 1712, p. 42.
17. Cf. Gustavo Curiel *et al.*, *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*, Banamex-Conaculta, México, 1999, p. 21.
 18. Joseph de Lezamis, *Dedicatoria Y Breve Relación De la vida, y muerte del Illmo. Y Rmo. Señor Dr. D. Francisco de Aguiar; y Seyxas Arçobispo de Mexico, mi Señor; que haze el Ldo. D. _____*, Cura de la Santa Iglesia Cathedral de Mexico Al Venerable Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Cathedral Metropolitana, y Apostólica de Santiago de Galicia. Mexico, 1698, p. 33. (En éstas y las demás citas de esta obra, la numeración es mía). Agradezco a Sebastián Santana Jiménez la localización de este texto.
 19. *La ciudad de México en el siglo XVII*, FCE, México, 1985, p. 30.
 20. También requería de su absolución y consuelo el capitán Juan de Chavarría quien por consejo del padre Núñez fue gran benefactor de la Compañía. Tenía el personaje absoluta confianza en el jesuita y lo buscaba asiduamente. Para un estudio sobre este tema, véase mi artículo: “Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana: un administrador poco común”, en *Secretos del Oficio: Avatares de la Inquisición novohispana*, El Colegio de México-UNAM-CONACYT, México, 2001, pp. 197-210.
 21. Oviedo, *op. cit.*, pp. 35-36 y 114. Yo subrayo.
 22. María Dolores Bravo Arriaga, *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*, UNAM-CONACYT, México, 2001, p. 42.
 23. *Familiar Prosopopeia, Epístola estimativa que por la piadosa consideración de vn secretario suyo escribe y embia la Pvrissima Virgen desde el Cielo a las señoras y damas de la Nueva España. Encárgales por sv amor se reformen de trajes profanos, cintas y colores festivos para los fúnebres officios, sagradas pompas y funestas memorias de la Semana Santa, en las calles, yglesias y processiones.* Con Licencia. En México, Viuda de Bernardo Calderón, 1668, fol. 14r. Para un estudio sobre este escrito y la transcripción del texto completo, véase mi artículo “No es lo mismo ser calificador que calificado: una adición a la bibliografía del padre Núñez, confesor de Sor Juana”, en *Secretos del Oficio: Avatares de la Inquisición novohispana*, pp. 165-195.
 24. Las citas antecedentes corresponden a la versión impresa. El manuscrito termina con dicha sentencia que no incluye el impreso.
 25. Dolores Bravo, *op. cit.*, p. 42.
 26. *Cartilla de la doctrina religiosa. Dispuesta por uno de la Compañía de Jesús: para dos niñas, hijas espirituales suyas, que se crían para Monjas; y desean serlo con toda perfección...* Con licencia. En México, por la Viuda de Bernardo Calderón, en la calle de San Agustín, año de 1680, fol. 21v.
 27. D. Bravo, *op. cit.*, p. 198.
 28. A. Núñez, *Comulgador penitente de la Puríssima. Explicación doctrinal ascética... de la confesión y comunión. Dalo a la estampa el P. Prefecto de la Puríssima al Illustríssimo y Reverendíssimo Señor Doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz.* Con licencia, en la Puebla de los Ángeles, por Diego Fernández de León, 1690, fols. 90v-91r.
 29. D. Bravo, *op. cit.*, p. 165.
 30. A. Núñez, *Cartilla...*, fol. 12r, yo subrayo.
 31. María Dolores Bravo Arriaga desarrolla esta idea en su muy interesante artículo “Un sermón de profesión de monjas del siglo XVII: la retórica de la perfección”, en *Hommage à Georges Baudot. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien. Caravelle* (Université de Toulouse II-Le Mirail, Tolouse), 76/77 (2001), 391-399.

PRIMERO SUEÑO Y DOS PINTURAS: SUPUESTO AUTORRETRATO DE SOR JUANA Y AUTORRETRATO CON ABRIGO GUARNECIDO EN PIEL, DE DURERO

Alina Mendoza Cantú

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

*¡Oh –dije– cómo deseo entender!*¹

*Aunque también yo temo que “mal, o nunca, o tarde” comprenda.
Pero no la maquinaria o fábrica del mundo, sino la del Sueño, primero.*

LA HISTORIA DE LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y FILOSOFÍA, TAN ANTIGUA COMO ÉSTA, PERSONIFICADA, ES COMO UN RELATO PASIONAL. YA SE ATRAEN Y SE BUSCAN CADA UNA EN LAS LETRAS DE LA OTRA, YA SE DESCONOCEN Y ENSIMISMAN VERBALMENTE, PARA VOLVER DE NUEVO A LAS IDEAS, FORMAS O IMÁGENES DE SU PAR. EN ESTE CASO, UNIÉNDOME A LA MEMORIA QUE HOY RECONSTRUIMOS JUNTOS DE SOR JUANA, A 350 AÑOS DE SU NACIMIENTO, ME *APROXIMO* A UN POEMA SUYO PARA ENUNCIAR LA LLAGA DE SU ANHELO FILOSÓFICO. AFÁN IRRENUNCIABLE POR COMPRENDER EN GENERAL A PARTIR DE LA AUTOCOMPRENSIÓN.

Así, en la primera parte de esta exposición me ocuparé de observar el recorrido o ruta de ese afán, precisando especialmente sus giros y cambios de nivel a lo largo de una de la obras de Sor Juana que se reconoce como más íntima o personal, es decir *Primero Sueño*. En la segunda parte enlazaré el trasfondo de ese poema, por un lado, con un autorretrato de Durero y, por otro, con un supuesto autorretrato de Sor Juana, interpretando el hecho de que ambos, más allá del género pictórico, insisten en la autorreferencia mediante el gesto de una de sus manos. Para esto último me valdré, como será explícito, de una intuición feliz de Octavio Paz.

I. SUEÑO, LUEGO...

A) EL SUEÑO, PRIMERO

Por principio, sobre el complejo escenario onírico, como pintura en claro-oscuro o teatro de sombras, se alcanza a entrever una estructura que contiene a una análoga, como una caja en otra caja o micro en macrocosmos. Ambas estructuras son observadas dentro del poema por un mismo testigo, primero afuera, desde lo alto, y luego adentro, desde abajo; tal como lo enuncia la sentencia hermética: “como es arriba es abajo”.

De este modo, el sueño parece desplegarse dos veces presentándonos, entre otras

multiplicaciones –juegos neoplatónicos de copias y reflejos–, la imagen paradójica de una pirámide que se contiene tanto a sí misma, como a su doble. En el primer despliegue la noche ha caído; dominan el silencio y la obscuridad, como en el *Génesis*. Entonces, inducido por un sonido pausado, regular y lento, acaece el sueño. Caída segunda o recaída, llamado por la hermana “retrato del contrario de la vida”, que sirve de umbral primero entre exterior e interior.

Ante este portal onírico, se cruzan en mi memoria dos umbrales igualmente acotados por sonidos. Por un lado la puerta del infierno en la *Divina comedia* de Dante (III, 22), circundada del resonar de llantos, suspiros y lamentos, por otro, la puerta al cielo en el pasaje apocalíptico, señalada por el timbre de trompeta y truenos (*Apoc.*, II, 4, 1). Pero el sonido aquí, en el umbral del sueño, es, por el contrario, tranquilizador. Es el canto arrullador de un búho.

Esta ave, en la mitología griega al menos, y este sueño femenino se encuentran por igual vinculados al saber y a la razón, como a la noche y al vuelo lúcido dentro de ella. Son los mismos –sueño y búho– de los que en su momento Hegel y Goya habrán de notar, respectivamente, el despliegue de las alas en el ocaso² y la virtud de engendrar monstruos³. Mas ya esta monja, apodada musa, parece dirigir sus pasos hacia allá. Pero, dejando para después los vínculos con obras plásticas y concepciones de lo divino, retornemos a la escena nocturna de Juana Inés.

Es la imagen del mundo soportando a las criaturas quietas, como materia inerte. El ojo narrador recorre pronto este orbe, como callejón que desemboca en un cuerpo dormido. En este cuerpo habrá de encontrarse alojada la visión soñada. No obstante, al ser él mismo explorado de modo muy descriptivo aparece como algo relativamente ajeno. Atendiendo a su funcionamiento, dicho cuerpo es admirado por Inés como una maquinaria autómatas. Pero atendiendo a su quietud, él es contemplado por la monja como el contrario del vivir; asociando la autora así morir y soñar.

Por mi parte, destaco de esta exploración minuciosa del cuerpo, dos momentos: la contemplación a ojos cerrados de los propios ojos cerrados y el hallazgo de un vigía alerta escondido en el oído. Este vigía, por un lado, testifica su propia hipnosis y, por otra, funge como un espejo reflector del propio atestiguar de la poeta. Se trata de un par de extraños autoencuentros, carentes aún de reconocimiento pleno, por no darse en el estado de vigilia plena. Son, sin embargo, ambos clave, porque indican precisamente el cruce al otro lado o envés.

De este otro lado se ve enseguida otro mundo y en él a un rey dormido. Latente, él yace colgando en hamaca de un árbol; sueña desde algún trópico con pirámides. Es la segunda vez que en el poema aparece el árbol del conocimiento, y es clara de nuevo la alusión al *Génesis*. Al referirse la monja jerónima al relato bíblico del árbol del conocimiento, no toma sólo la imagen, sino que asume el sentido. Ella comienza por empuñar el martillo de la tradición cristiana, para asentarlo luego sobre el anhelo de saber, como clavo de soberbia. Entonces parece decidir cargar con esa culpa como cruz. Culpa agri dulce y barroca que hasta en el sueño la atormenta, pero que ahí al menos le permite rendirse y dar rienda a su afán filosófico.

Poco a poco, atravesando capas, el lector es llevado hasta lo más íntimo de la visión de Juana Inés. Se ha dicho que en este viaje interno nadie acompaña o guía a la poeta. Observo sin embargo que ella misma asume dicho papel ante nosotros. Siguiéndola hemos llegado hasta aguas quietas, como las del *Leteo*. Como Narcisos nos coloca ante un espejo de líquida y estable superficie; es una luna azogada que “con pincel invisible”, dice ella⁴, copia todas las criaturas. Y entre tales copias, con especial cuidado, el sueño reproduce la imagen y semejanza del alma que asoma en el poema. Así éste último es el marco de un autorretrato anímico⁵, en el que Sor Juana se muestra y se contempla. Y al hacerlo se encuentra divina y bella, pero a la vez pequeña, indigna y soberbia.

Poco después y más adentro, en el sueño del monarca, se halla de inmediato un desdoblamiento del poliedro inicial en pirámides gemelas. Pero en el vértice del cruce a este tercer plano, que constituye el alma de la poeta, se cruzan también la obscuridad de la forma primera y la luz que cae sobre estas dos últimas figuras más internas. Se proyecta entonces al instante, a modo de sombría alfombra, un nuevo dúo de triángulos al pie del primer par iluminado. Sobre este dibujo, la poeta traza aun una pirámide luminosa más. Pero esta vez, su cima dista tanto de las otras que parece transfigurarse en esfera separada. En una esfera extática donde, nuevamente, la autocontemplación se logra parcialmente o, como ella misma recalca (p. 191), con más tino, “sin saber cómo”; es decir, sin conciencia plena.

En esta experiencia pico, la individualidad se ve disuelta en el todo. Es una plenitud insoportable a la mente y al ojo que, como una pesada corona, hace doblarse sobre sí mismo al orgullo inexhaustible de querer saber. La obstinación de la monja se ve así obligada en el poema a refugiarse en el orden metódico –acto análogo a la búsqueda de refugio de la monja en la orden–, hasta que ganando terreno, poco a poco, nombrando y definiendo sombras, se enfrenta finalmente a su autodefinición como ser humano.

B) AHÍ EL HOMBRE Y LA POETA

*Pero concluido el trabajo, buscaba el Artífice
alguien que apreciara el plan de tan gran obra⁶.*

Al definir así la novohispana al hombre recoge parte de la noción que en la *Oración sobre la dignidad humana*, da Pico della Mirandola de él. Referiré al respecto unas cuantas citas para patentizarlo. Ella llama literalmente al ser humano “compendio misterioso: bisagra engarzadora” (p. 195), cuando Della Mirandola lo había ya calificado como “intermediario de todas las criaturas” (p. 103), precisando que “le infundió el Padre toda suerte de semillas, gérmenes de todo género de vida” (p. 106).

Además, ambos retoman la noción bíblica del hombre como cima de la creación, proveniente una vez más del *Génesis*. Mas el paralelo entre el principio de la oración de Pico y una de las últimas partes del *Primero Sueño* es mayor. La autora de este poema añade que el ser humano se “parece al Ángel, a la planta, al bruto” (p. 197); mientras el

autor de aquella oración decía ahí:

Lo que cada cual cultivare, aquello florecerá y dará su fruto dentro de él. Si lo vegetal, se hará planta; si lo sensual, se embrutecerá, si lo racional, se convertirá en un viviente celestial; si lo intelectual, en un ángel y en un hijo de Dios (p. 106).

Aunado a lo anterior, los dos autores afirman lo problemático que resulta para este ser de potencias múltiples acertar a entenderse. La cuestión no es otra que la que dio origen a la filosofía cuando Sócrates asumió el mandato delfico. Aunque la preocupación estaba ya por ejemplo en Heráclito y aun antes en Tales de Mileto, como se desprende de la claridad con que en un par de fragmentos que se les atribuyen aluden, respectivamente, al imperativo de autognosis. El jónico dice: “Es difícil conocerse a sí mismo”⁷ y el efesio afirma, como si continuara: “A cada hombre le está concedido conocerse sí a mismo...”. Y lo mismo subyace tras el enigma de la esfinge que supuestamente Edipo resuelve.

Supuestamente, digo, porque la interrogación no se desvanece tras invocar o enunciar su nombre. No basta decir *anthropos* u hombre, humano, Adán, Juana, Inés o como quiera que uno se llame o sea llamado. Por el contrario, entre el nombre y el hombre, o mejor entre éste y el verbo por antonomasia, el Ser, hay una relación tal que es parte del enigma a descubrir.

Mas volviendo a Sor Juana, importa destacar su postura ante el problema. Para ella nosotros somos, para nuestro propio entendimiento, el mayor reto⁸. Y si *Primero Sueño* formula el problema del conocimiento de manera ya moderna indagando sus límites y su posibilidad, tal problema es apenas el marco para la figura principal del poema: la de los límites y la posibilidad del autoconocimiento.

Por otra parte, para no incurrir en una asimilación completa del pensamiento del mencionado autor medieval por parte de la monja de la colonia señalaré un matiz en el que noto que se separan. Mientras que para el primero esta criatura máxima es tal, entre otras razones, porque es capaz de erigirse como “intérprete de la Naturaleza”⁹, para la segunda eso no basta. Por el contrario, ella misma quiere rebasar la frontera de la interpretación y entrar en el conocimiento directamente.

Bien puede cuestionarse la identificación completa entre la noción de interpretación y la de conocimiento, que tanto preocupa a Sor Juana. Pero pienso que ella, al menos, aspira a deslindarlas. Deduzco lo anterior por una parte de la estrofa (p. 194) en que habla de la aplicación de categorías en términos de “reducción” a “fantasías mentales”¹⁰, y por otra de que justamente da el título de “Sueño” a la reflexión en torno a la posibilidad del conocimiento y autoconocimiento humano. Al denominarlo así hace entrar en juego de dos modos, voluntariamente o no, la cuestión de la interpretación. En primer lugar, porque ella misma verbaliza una visión onírica extralingüística, y esto implica ya interpretarla. En segundo, porque a nosotros, lectores, nos lleva a interpretar por nuestra parte su poema con la sospecha de que como ella *mal, o nunca, o tarde* (p. 198), lo comprendamos.

No obstante, en medio de tales dudas el día comienza a resurgir...

C) LUEGO, EL DESPERTAR.

Siendo así el sueño como hipnosis inducida ya de por sí *gnosis* alcanzada, es decir revelación de un saber, por ser también la caída de un velo es vuelta nueva a caer o acaecer tercero. Y este tercer acontecimiento o peripecia del poema es su final: el despertar.

El sueño de Inés de la Cruz termina, o mejor dicho es hecho terminar, con el salir del sol. El retorno último a la luz, que realumbra el mundo y en él a la poeta, da pie a interpretarlo en términos metafóricos de diversas formas: como iluminación, como ilustración o como alumbramiento. Por un lado, estos dos primeros conceptos recogen elásticamente los polos que jalan opuestamente hacia sí al siglo XVII, puesto que éste es a la vez patio de la mística y antesala del Siglo de las Luces. Por otro, el último concepto, el alumbramiento, da cuenta del estrecho y original vínculo entre la producción poética y la creación en general o *poiesis*, así como de su carácter femenino.

Por ahora, sólo me queda sugerir que el significado que se atribuya a este despertar depende del estatuto que se le otorgue o reconozca al sueño. Si éste es concebido como el reverso de lo real, como engaño y falsedad, el despertar implicaría que lo negado es la imposibilidad de conocer. Si en cambio la distinción entre sueño y vigilia, tema recurrente de la época, no es tan nítida, el final resulta más bien ambiguo.

Personalmente prefiero esta última manera de entenderlo. La prefiero porque de algún modo incluye a la anterior, pero permite a la vez ir más allá, como he de explicar. Sin negar que *Primero Sueño* culmine con una constatación de la ausencia de conocimiento como “despertar”, cabría discernir dos modos, al menos, de “no saber”: por una parte el no saber consciente y por otro la llana ignorancia. En el primero caben, a pesar de las diferencias profundas, el reconocimiento socrático de la ignorancia como punto de partida y el no saber místico como cima del ascenso espiritual. Es decir, aquí se tocan el “sólo sé que no sé nada” y la noche a la que San Juan canta “no sabiendo, toda ciencia trascendiendo”.

No ignoro lo forzado que resultaría hacer coincidir las figuras de los poetas Juana y Juan de la Cruz. No obstante, ese punto en que en su búsqueda de comprensión se aproximan como asíntotas el afán del místico, el de la poeta y el del filósofo, un punto *ciego* ciertamente pero a la vez de índole autoconsciente, es nuestro hilo conductor ahora.

Así, concluyo que al despertar Juana Inés de este *Sueño* único, primigenio e *inicial* no vuelve al mundo intacta, sino marcada por autocontemplación y su saber de sí. Desde ahí podemos ahora dirigirnos hacia el par de autorretratos.

II AUTORRETRATOS ANÁLOGOS

El vínculo entre Sor Juana y Durero según Paz:

“La figura que dibujan las dos obras es la misma: la interrogación”¹¹.

Valiéndonos a la vez como llave y como norte de la intuición sutil de Octavio Paz respecto al vínculo de un conocido grabado de Durero con el trasfondo de *Primero Sueño*, nos ocuparemos primero de un peculiar autorretrato del mismo pintor, realizado en el año de 1500, para trazar, desde él, dos líneas de interpretación. Una, enlazándolo con el mismo poema de Sor Juana y otra, ligándolo a un supuesto autorretrato de esta poeta novohispana.

Durero cultivó el género de autorretrato a lo largo de toda su vida productiva. Al menos llevó a cabo diez obras de este tipo. Del más antiguo de ellos, realizado a los 13 años, Peter Strieder afirma¹² que es uno de los primeros autorretratos en Occidente. Acerca del último hay una interpretación de Raymond Kalibansky y Erwin Panofsky que Octavio Paz retomó y que en esta segunda parte nos servirá de punto de partida. Se trata del grabado denominado *Melancolía I*.

Como imagen central, esta obra muestra una especie de ángel en apariencia pesado y apesadumbrado. Estos aspectos son reafirmados, por una parte, por su posición sedente y, por otro, por el gesto de apoyar un codo en la rodilla para sostener la cabeza fija pero a la vez intranquila; gesto que significativamente encontramos antes en el *Juicio Final* interpretado por Miguel Ángel y después, nuevamente, en el *Pensador* de Rodin. En breve, el planteamiento es que, al margen de la similitud respecto a su propia fisonomía, a través de esta obra, simbólicamente el pintor se representa a sí mismo y en general a quienes comparten su oficio y su *humor*.

En ese sentido, podría decirse que se trata del retrato genérico el creador o poeta en sentido etimológico, nombre que así identifica por igual a ambos autores, Inés y Alberto. Mas no se limita a ello la afinidad entre ambos autores; es evidente que de ser así, el vínculo resultaría trivial, porque bajo el mismo apelativo se encuentran indistintamente todos los demás artistas independientemente de su talento o carácter peculiar. Lejos de ello, aquí se apunta a destacarlos juntos como creadores que, parafraseando a Paz, se autorretratan en estado de interrogación o, mejor aun, autointerrogación y que, además, perplejos y admirados de sí y de sus propias facultades.

Y justamente a su pregunta abierta observo que responden con imágenes y gestos elocuentes las siguientes pinturas¹³.

B) EL AUTORRETRATO CON ABRIGO GUARNECIDO EN PIEL

Catorce años antes de grabar *Melancolía I*, una obra ciertamente tardía, el artista germano se pintó vistiendo un abrigo con acabados en piel. El título de la obra opera en primera instancia como un factor distractor, porque la imagen que presenta en sí es rotunda. En ella vemos al autor representándose bajo una de las formas tradicionales de representar a Cristo, misma que se remonta a la estampa autogestada de su rostro en el

sudario o sábana santa que Verónica le ofreció al Salvador de camino al Gólgota¹⁴. Consiste en una imagen de acentuada frontalidad: no sólo la faz se muestra de este modo sino, con frecuencia, también la mirada e incluso la parte del busto que alcanza a verse. Además, Durero reafirma esta referencia o cita, si así cabe llamarla, mostrándose a nosotros con varios de los rasgos atribuidos típicamente a Cristo, como el cabello largo, suelto y rizado, y la barba y el bigote cortos y unidos, todos ellos de color castaño, al igual que los ojos.

No es que los rasgos físicos del rostro del pintor a sus 28 años, al margen de este autorretrato, fueran distintos, como se puede constatar por otros autorretratos suyos. Podría decirse incluso que sólo evidenció el parecido valiéndose de la composición. Pero no es sólo una cuestión de parecido externo lo que aquí se encuentra. Al apropiarse así el artista de la imagen divina recoge la concepción bíblica del hombre como criatura semejante a su Creador. A través de una especie de cadena analógica, el autor se identifica con quien a su vez se identificó con Dios. En otras palabras, icónicamente dice: “yo soy Él”.



Además, con cierta discreción, Durero enfatiza la afirmación mediante tres elementos. Por una parte mediante el título, pues aunque éste, como dijimos, en principio actúa como factor distractor, finalmente brinda mayor profundidad al significado. Así lo considero tomando en cuenta que, desde la perspectiva cristiana, en Jesús encarnó literalmente Dios; de modo que la última parte del título de la obra: “guarnecido en piel” se refiere precisamente a este *avatar*.

Por otra parte, el autorretrato enfatiza aquella afirmación mediante la cruz que se asoma en la pupila del pintor, y por último, a través del gesto de la mano. Los gestos de este tipo o “mudras”, de los que tanto en la religión cristiana como muchas otras tradiciones espirituales se valen para representar a Dios a sus más próximos, constituyen todo un lenguaje. Están así codificados, por mencionar sólo un par de ejemplos, el gesto de la bendición (cruz del índice con el pulgar) y el de la protección (palma extendida de

frente). Sin embargo, el gesto de apuntar hacia sí con el índice no forma parte del vocabulario tradicional de la iconografía sacra cristiana. Por eso, entre otras razones, lo hemos elegido aquí como centro de nuestra atención.

Apuntando así hacia sí este creador se nos muestra como un prisma que desde un ángulo es sólo una criatura, pero desde otro es el Creador mismo. Juegan de este modo en la pintura, como polos en pugna, la soberbia y la humildad. Atributos estos no excluyentes de un artista que atravesado, en términos metafóricos, por la aspiración de comprenderse y comprender su labor o puesto en el marco más amplio de la creación por antonomasia, tras haberse interrogándose, sólo atina a responder a señas: “soy esto”.

Y ese es precisamente el rasgo iconológico e iconográfico que, observo, comparte el *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel* con el supuesto autorretrato de Sor Juana, y con su “fiel copia”, el retrato anónimo de la misma resguardado en el museo de Filadelfia.

C) EL SUPUESTO AUTORRETRATO DE SOR JUANA

Por principio, la suposición de la existencia de un autorretrato de Sor Juana proviene del texto que aparece en la parte inferior del retrato anónimo de Sor Juana al óleo, propiedad del Museo de Arte de Filadelfia y perteneciente a la colección del Dr. Roberto H. Lamborn¹⁵, reproducido por el Fondo de Cultura Económica en la portada y en la página tercera de la obra citada de Octavio Paz.

El texto íntegro, tal como se alcanza a leer con dificultad en la reproducción, dice literalmente así:

FIEL Copia de otra que de si hizo, y de su mano pintó la R[everenda]. M[adre]. Juana Ynés de la Cruz Fenix de la América, Glorioso desempeño de su Sexo, Honra de la Nacion de este Nuevo Mundo, y argumento de las admiraciones, y elogios de el Antiguo. Nacio el día 12 de Nov[iembre] de el año de 1651 a las onse de la noche. Reciuio el Sagrado habito deel Maximo D[octo]r S[eño]r S[a]n Geronimo en su Convento de esta ciudad de Mexico, de edad de 17 años. Y murio Domingo 17 de Abril de el de 1699. de edad 40 y 4 años, çinco mezes, çinco dias y cinco horas. *Requiescat in pace. Amén*¹⁶.

Al respecto, es preciso decir también que, por mi parte, he trabajado en la formulación de este ensayo sin contar con la fortuna de conocer personalmente la supuesta copia del autorretrato de mano anónima en original. No obstante, sin negar la riqueza que una experiencia de contemplación directa de esta obra podría aportar, esta carencia o deuda pendiente no va en detrimento de la interpretación siguiente, en tanto que el aspecto esencial de mi consideración, el gesto de la mano, puede calificarse como un dato iconográfico cuyo significado pervive aun en la reproducción.



Por otra parte, la correspondencia casi total, tanto en la imagen como en el texto, entre esta supuesta copia y otra representación pictórica de Inés que se encuentra en el “Convento de Santa Paula y San Gerónimo de Sevilla, España”, según refiere Margarita López Portillo en su obra *Estampas*¹⁷, permite suponer que ésta última fue el modelo de la otra¹⁸.

Si esta hipótesis fuera acertada, la afirmación de que este retrato es “fiel copia”, por el contrario, resultaría exagerada e imprecisa. No he de ocuparme ahora de los muchos detalles en que difieren estas dos pinturas, tan sólo destacaré lo que para fines de esta interpretación es significativo.



En cuanto al texto, el de la pintura que supongo fue el modelo de la que ahora pertenece al museo de Filadelfia inicia así: “V[erdader]o R[etrat]o, De La M[uy]. R[everenda]. M[adr]e. Juana Ynés de la Cruz...”. Posteriormente el texto coincide en todo con el de su copia, excepto en dos aspectos relativos a los números. Uno, la forma de escribir la cifra “cuarenta y cuatro”, que resulta irrelevante, y otro, la fecha de la muerte, que en este caso es 1695. Obsérvese que mientras en la copia los datos numéricos resultan absurdos, pues de haber muerto en el 1699 habría fallecido a los 48, en el “original” los datos son coherentes.

Es evidente entonces la falta de cuidado, ignorancia o voluntaria alteración por parte del copista. Esto mismo es causa de que al trasladar el texto se haya añadido la palabra “autorretrato”. Al parecer se trata de una interpretación errónea de las siglas iniciales en la cartela original. Como éstas son, según vimos, V R D L M R M, probablemente el anónimo que copió las leyó o “desató” de esta manera: V[erdadero] R[etrato] D[e] L[a] M[ano] (de la) R[erverenda] M[adre].

Pero, independientemente de si el error residió en la interpretación, como supongo, continuar pretendiendo que la monja se pintó a sí misma de este u otro modo resultaría

simplemente infundado. La falsedad del dato, sin embargo, no afecta el valor significativo del vínculo que propondré; tan sólo implicará atribuir un mérito al pintor original en lugar de a la propia Sor Juana, como veremos.

Por su parte, en cuanto a las diferencias entre la imagen que se observa en el retrato “verdadero”, por utilizar sus propios términos, y su copia, destacan las que a continuación refiero. En aquél, Inés presenta justo al centro de la frente una especie de lunar oscuro, redondeado y relativamente pequeño; mancha ausente en éste. En aquél vemos sólo el busto de la poeta, mientras en el otro se nos muestra la misma desde la cadera hacia arriba.

Esto implica que en el segundo hay una franja pintada, no muy ancha, ausente en el primero. En dicha franja la copia muestra simplemente una poco más del hábito, además de un libro grueso como apoyo de la mano derecha de Sor Juana. Aparte, en la primera versión la cartela se ubica en un recuadro arriba a la derecha, en tanto en la segunda está dispuesta horizontalmente y centrada, precisamente en la parte inferior de la franja a la que antes me referí. Además, finalmente, aunque el formato de ambas obras es un rectángulo vertical, en la última versión es poco más largo y contiene un marco interno oval alrededor de retrato, dejando fuera la cartela. Mientras, en el cuadro original, bajo la línea próxima a las manos que atraviesa longitudinalmente todo el cuadro, hay una zona vacía de un tono casi idéntico al del resto del fondo.

Estas diferencias en lo que respecta a las imágenes dan pie a otra sospecha. Tal parece que el retrato “verdadero” se encuentra alterado. Por una parte da la impresión de que hubiera sido cortado o borrado a todo lo largo de la franja más baja. Por otra, el lunar en la frente se ve como superpuesto, porque no sólo roza la tela del hábito blanca que bajo otra negra cubre la cabeza cayendo sobre la frente, sino que muy ligeramente se encima en ella. De ese modo podría ser que, en lugar de que en la copia se hubiera modificado toda la franja horizontal a la altura de la cadera, ella ahora, por el contrario, diera cuenta de cómo era en esta zona la obra original.

De cualquier modo, sobre esto último, lo único importante aquí es que en la pintura de Filadelfia aparecen tres libros y en la de Sevilla sólo dos. Y en el “sobrante”, por llamarlo de algún modo, hay también inscripciones. Mas como hasta ahora, insisto, no tengo la fortuna de haber visto directamente las obras, dejaré de lado este aspecto, pues en las reproducciones con que he trabajado resulta totalmente ilegible ese otro texto.

Así, me ocuparé ahora básicamente de aquello que comparten la copia y el original, y que a tantos preámbulos, reflexiones e indagaciones ha dado pie.

D) ELOCUENCIA DE LAS MANOS EN EL “VERDADERO RETRATO” Y LA “COPIA FIEL”

En ambos retratos está Inés casi de frente en su hábito portando sobre el pecho, hasta la barbilla, un medallón central representando la Anunciación¹⁹. Por su dimensión, disposición y peso visual, además del significado que vamos a desentrañar, es patente

que el autor no se limitó a tratar este elemento peculiar del vestido de las jerónimas con afán meramente descriptivo, sino que le concedió un interés más allá del registro iconográfico de un dato histórico puntal.



Ello, entre otros aspectos, revela por un lado al anónimo de la primera factura como un pintor profundo y de gran talento, y por otro, al de la segunda factura, como un autor de talla menor. Menor, no por haberse “limitado” a copiar, sino sobre todo, independientemente de los errores comentados con respecto al texto de la cartela, porque diluye parcialmente la fuerza significativa del medallón. Aunque al hacerlo procura una composición más refinada y concentra la atención en el rostro de Sor Juana, otorgándole igualmente rasgos más delicados; en el original, el rostro de Inés gozaba de una importancia equivalente, o incluso muy sutilmente inferior, como si se situara en un plano apenas detrás del primero, reservando el mismo para la Anunciación. Así la delicadeza

aparente del copista oculta una cierta falta de comprensión y sensibilidad a la dimensión significativa del “verdadero retrato”.

No obstante, para comprender la riqueza del medallón, que es la del retrato en sí, hay que observar la correspondencia entre María y Sor Juana establecida mediante elementos como las manos y los libros. Como es tradicional en la escena de la Anunciación pintada tanto en el medallón original como en la copia, María aparece suspendida en su lectura e iluminada desde lo alto. Con su mano derecha toca *el libro*; su izquierda, con la palma hacia sí, se lleva cerca de su pecho. Por su parte, en ambos retratos, Sor Juana aparece como interrumpida en su lectura. En la versión segunda, como vimos, la diestra se apoya, cual la de María, en un libro. En la primera, si el segundo pintor efectivamente era menos sutil, este elemento también estaba y por desgracia se perdió. Por otra parte, en la versión original la intensidad del vínculo entre la Virgen y la monja se enfatiza a través del velo que cubre la cabeza de ambas enmarcando los rostros en blanco y negro²⁰.

Además, en las dos pinturas Inés sostiene con la diestra, cerca de su vientre, otro libro entreabierto y pequeño de rojos bordes (único elemento colorido de la obra fuera del medallón). Simultáneamente, con el índice de la misma mano, ella apunta con mucha discreción hacia sí, con el dedo escondido entre las hojas. Mientras tanto, en el medallón²¹, María apunta también con el índice, aunque con el derecho y no hacia sí misma.

Cabe destacar que es usual en el retrato de la época la pose de sostener un pequeño texto a la altura de las costillas, ya sea con la derecha o con la izquierda, y ya sea un simple papel o un libro cerrado o entreabierto por un dedo. Posando en ella vemos por ejemplo, gracias a las ilustraciones de los libros sobre Sor Juana de Paz, Glantz y López-Portillo que hemos estado refiriendo en las notas, a personajes como los siguientes: Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera; Fray Payo Enríquez de Rivera; Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna y conde de Paredes y Gaspar de Sandoval Cerda Silva y Mendoza, conde de Galve.

No obstante, como en el caso del medallón, me inclino a pensar que el pintor fue más allá de la pose usual y del gesto meramente retórico. No sólo hizo una elección atinada entre el repertorio de posturas de la época; supo dotar a este ademán de una vida propia, una fuerza expresiva y una elocuencia únicas. Si como reiteradamente se dice²², los retratos de la época regularmente no reflejan el carácter anímico del retratado, sino sólo ciertos rasgos externos, en este caso nos encontramos con una grata excepción.

Pero, finalmente, ¿qué es aquello que nos dice o nos lleva a “decir que dice” esta pintura? En breve: “yo soy esto”; sentencia lacónica antes pronunciada igualmente con imágenes y mediante un gesto parecido por Durero. Mas como la obra de éste último es un autorretrato y la que respecta a Sor Juana, más bien un retrato; en este caso segundo alguien puso en boca, o mejor dicho en mano, de la poeta esas palabras.

Ahora bien, desanudando la sentencia aforística, si Durero expresaba a través de ella su identidad con Dios, pasando por su identidad con Cristo, que dicho de otro modo es afirmar la Trinidad en la propia persona, ¿cuál es, por su parte, el argumento o

parlamento de Juana Inés?

Por un lado, alguien la hace decir que ella es *como María* o que aspira, al menos, a ser *como ella*. De María, modelo femenino, y no directamente de Cristo, como en el caso de Durero, es de quien se esfuerza una monja por ser “a imagen y semejanza”. Podría pensarse que el concepto plástico de identidad entre lo humano y lo divino se ve constreñido de este modo por una mentalidad conservadora, propia de la época, que subraya la barrera entre géneros; sin embargo, he venido sosteniendo que el autor del primer retrato tendía a trascender veladamente el nivel de los formulismos y convencionalismos. En ese sentido, aquí veo a un artista que, situado al lado de Sor Juana y no frente a ella, contribuye a reconocer y a justificar la dignidad del amor de la poeta y el de otras mujeres por las letras.

Por otro lado, dado que el vínculo de esta monja con la literatura no fue el de una mera lectora, sino el de una autora, con el gesto de apuntar hacia sí misma a través de un libro entreabierto, el lúcido retratista la hace decir: “yo soy libro abierto, texto leído, consultado; yo soy palabra escrita y escuchada”. Así, simultáneamente, ella aparece afirmando: “yo soy mis obras” y, lo que es mucho más, pese a la simplicidad: “soy verbo”.

Con lo último, nuevamente, lo humano y lo divino se identifican en este retrato, pero esta vez por encima de la distinción entre sexos.

III. CONCLUSIÓN

A través de un camino no recto hemos encontrado un vínculo entre *Primero Sueño* y el que se puede con justicia llamar “Verdadero retrato de la muy Reverenda Madre²³ Juana Ynés de la Cruz”, pasando por dos obras de Durero. El vínculo, en resumen, consiste en que ambos, mediante el recurso de esconder o hacer encajar representaciones dentro de otras representaciones, se nos muestra a una poeta autoconsciente en el sentido más elevado de la palabra.

No obstante, no hay que olvidar que en otro poema, también muy conocido, que así inicia: “este que ves, engaño colorido...” y concluye: “...es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”, según el título que hoy porta en la edición de Alfonso Méndez Plancarte, Sor Juana “Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió *la verdad*, que llama pasión”. Probablemente se diga, entonces, que este poema guardara con más razón que *Primero Sueño* un vínculo con el retrato que hemos interpretado, donde el trasfondo es más bien el saberse distinta de una imagen engañosa y efímera por parte de la poeta. Con todo, aún insistiría, a fin de cuentas se trata de su saberse.

1. Hermes Trismegisto, *Tres tratados*, Aguilar, Buenos Aires, 1980, p. 34.

2. Literalmente: “El búho de Minerva despliega sus alas al anochecer”.

3. Literalmente: “El sueño de la razón engendra monstruos”. (De la serie: *Los caprichos*).

4. Cito el *Primero Sueño* por la ed. de las *Obras completas*, Porrúa, México, 1981, p. 188.
5. Ya observa esto Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982, pp. 506, 507. Por nuestra parte habremos de ahondar en ello al final de esta reflexión.
6. Giovanni Pico della Mirandola, *De la dignidad del hombre*, Editora Nacional, Madrid, 1984. p. 106.
7. Cf. Angelo Altieri, *Los Presocráticos*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1986, p. 124.
8. La frase de *Primero Sueño* que de esa forma interpreto dice literalmente: "...el Hombre, digo, en fin, mayor portento que discurre el humano entendimiento...", p. 196.
9. Pico de la Mirandola, *op. cit.*, p. 103.
10. Cabe aquí tomar en cuenta una precisión que hace Octavio Paz a propósito del significado de la palabra fantasía en esa época. Refiere en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (p. 490) que se usaba para aludir no a lo irracional, sino a la facultad mediadora entre lo espiritual y lo sensible.
11. *Las trampas de la fe*, pp. 506, 507.
12. *Albrecht Dürer*, Abaris Books, New York, 1989, p. 60.
13. El planteamiento pretende ir más allá del hecho de que, por un lado, el *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel* es anterior a *Melancolía I* y, por otro, el "supuesto autorretrato" no es en realidad una obra de Sor Juana, como se ira explicando.
14. Cf. P. Strieder, *op. cit.*, p. 23.
15. Retrato que conjuntamente Octavio Paz y el Fondo de Cultura Económica de México han contribuido a difundir, al publicarlo en la portada y al inicio de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*.
16. Paleografía de Miguel Ángel Cerón Ruiz, profesor de carrera de la Universidad del Claustro de Sor Juana, enero de 2002.
17. *Estampas de Juana Ynés de La Cruz La peor*, Brugera, México, 1979, p. 132.
18. Por otro lado en su obra *Sor Juana Inés de la Cruz: saberes y placeres* (Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 1996, pp. 120 y 177), Margo Glantz reproduce una versión más de la que supongo es la obra original, hoy resguardado en Sevilla. Esta tercera versión, realizada por Fray Miguel de Herrera en el siglo XVIII y actualmente perteneciente a la Colección Fomento Cultural Banamex, con más justa razón, según puede observarse, podría llamarse "fiel copia", aunque igualmente presenta variaciones. No obstante, aquí no ocuparemos de esta tercera obra directamente.
19. *Ibid.*, ilustración de la p. 111.
20. Además hay un juego de inversión al respecto: el caso de María una línea negra separa el rostro de la cabeza cubierta de paño blanco ante un fondo luminoso. En el caso de Inés, el paño blanco sobre la cabeza cubierto a su vez por uno negro deja el rostro enmarcado en blanco sobre fondo oscuro.
21. En las reproducciones con que he podido trabajar esto es muy claro en el original aunque en la segunda versión no alcanza a distinguirse.
22. Cf. M. López-Portillo, *op. cit.*, p. 267.
23. V. R. D. L M. R. M., según las iniciales primeras de la cartela.

LA OBRA DE LAS MUJERES EN LA EDUCACIÓN DE SUS CONGÉNERES EN LA ÉPOCA VIRREINAL

Josefina Muriel

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CON FRECUENCIA SE OYE DECIR ENTRE PERSONAS CULTAS Y AUN ACADÉMICAS QUE DURANTE EL PERÍODO VIRREINAL, LA EDUCACIÓN DE LA MUJER ESTUVO EN GRAN DESCUIDO, POR NO DECIR QUE FUE CASI INEXISTENTE. EN ESTE TRABAJO VOY A PRESENTAR A USTEDES ALGO DE LO QUE SABEMOS GRACIAS A LAS NUEVAS INVESTIGACIONES HISTÓRICAS. CON ELLO ESPERO DARLES A CONOCER EL INTERÉS QUE UNA SOCIEDAD, LOS PARTICULARES, EL ESTADO Y LA IGLESIA, TUVIERON EN SUS MUJERES, RECONOCIÉNDOLAS PARTE CONSTITUTIVA Y FUNDAMENTAL DE ELLA.

Lo primero que había que preguntarse es si existió una educación formal para las niñas y doncellas durante la colonia. Mas, hacer esta pregunta en esta ciudad de México es a primera vista absurdo, ante la evidencia que nos da de ello la existencia aquí de uno de los más hermosos edificios que se erigieran en la Nueva España, para las mujeres: el Real Colegio de San Ignacio de Loyola (Vizcaínas), sin olvidar otro igualmente bello, que tuvo aun mayor importancia educativa, el Colegio de N. S. del Pilar (La Enseñanza).

EDUCACIÓN ¿PARA QUÉ?

¿Qué se pretendió con la educación de las mujeres? La respuesta la encontramos por un parte en la vida misma de aquella sociedad, en el papel que la mujer desempeñaba en ella, en los medios que podía tener para sustentarse, en la legislación referente a colegios, y en lo que es fundamento para todo: la valoración de la mujer como persona humana, creada por Dios, redimida por Cristo y con un destino eterno, lo cual la hacía esencialmente igual al varón en origen y destino.

Mas el papel diferente al hombre que ella debía desempeñar en la sociedad como esposa y madre, o bien como mujer dedicada a dar alabanza a Dios en la vida monástica, va a presentar en las disposiciones legislativas y en la creación de instituciones, diferencias enormes.

Todo ello nos abre camino para poder comprender que hubo de realizarse una educación femenina diferente a la masculina, porque de unas y otros la sociedad pretendía una actuación específica y compaginable a su concepto de familia, sociedad y estado.

Para realizar esta educación de preparar a las mujeres para cumplir su papel fundamental en la sociedad, como esposa y como madre responsable de la educación de los hijos, esto es, transmisora directa de los valores culturales, para todo esto se realizaron simultáneamente y durante todo el período colonial, movimientos promotores

de la educación femenina, que las propias mujeres impulsaron y llevaron a cabo al lado de los hombres.

El Estado español empieza a preocuparse por la educación de los niños de la Nueva España desde 1523 enviando para ello numerosas Reales Cédulas que forman un verdadero cuerpo legislativo de carácter general, empero al lado de éstas hay otras Reales Cédulas que se enfocan específicamente a la educación de las mujeres indígenas, mestizas, criollas y españolas, de acuerdo con el tiempo en que cada uno de estos grupos raciales va teniendo importancia. La más antigua que conocemos es la de 1529 y fue dada por la emperatriz doña Isabel de Portugal, esposa de Carlos V. La envía a las máximas autoridades de reino: a la primera audiencia y al obispo Zumárraga, en ella pone como obligación a los gobernantes ayudar y proteger a los colegios de niñas y doncellas indias, fundados y por fundar, proporcionarles terrenos, subvencionar su construcción y darles los medios económicos para su sostenimiento y permanencia.

En todas estas Reales Cédulas hay un aspecto muy interesante que marca no sólo unidad entre la Iglesia y el Estado, sino algo más importante como lo es la corresponsabilidad de ambos en la educación femenina. Así, si el gobierno levanta y sostiene económicamente los colegios, la Iglesia tiene a su cargo la vigilancia, la selección de las maestras, que deberían ser no tanto las mujeres más sabias sino “matronas de buena vida y ejemplo”, según reza en las disposiciones reales. La Iglesia fomentaría la instrucción religiosa y moral de las colegialas, pero las maestras enseñarían con el ejemplo.

Entre las numerosas Reales Cédulas que se van dando para la educación de las indígenas se encuentran las del emperador Carlos V, en las que se dispone que a las niñas indígenas se les enseñe a leer en lengua castellana. La trascendencia de ello es inmensa, pues si por una parte la lectura les abre las puertas a la cultura occidental, por otra, al pretender hacer del castellano la lengua de la madre, es decir del hogar, se intenta poner una de las bases más firmes de la nacionalidad, la unidad lingüística para el reino de la Nueva España.

Muchas leyes fueron dándose para fomentar la educación femenina indígena en colegios (internados) y escuelas (externados) especialmente en el siglo XVI. Otras siguieron a éstas y son las que competen a la educación de las niñas mestizas hijas de español y “mujeres de la tierra” (como se mencionaba a las naturales), para protegerlas del abandono en que se hallaban y darles una cultura acorde al origen hispano del padre. A estas Reales Cédulas se sumarán las que se refieren a las niñas de raza española, es decir a las hijas de españoles nacidas aquí: criollas, y a las llegadas a estas tierras: españolas.

Mas sin en los casos referentes a las indígenas los monarcas promueven y costean la educación, en las criollas y españolas no es así. Autorizan el establecimiento de las instituciones educativas, cuidan que con ellas no se lesionen los derechos del Real Patronato, protegen la permanencia de las fundadas colocándolas bajo su real protección y en algunos casos les conceden pequeñas mercedes temporales para su sustento.

No hubo un Ministerio que promoviera la educación, sólo jueces de colegios y

hospitales que vigilaban que las instituciones cumplieran con los fines para los que habían sido autorizadas. Ahora bien, estando vigente para el estado y la sociedad el concepto de que la Iglesia era la maestra por

autonomasia, en la educación de las niñas novohispanas interviene la Iglesia institucional en cuanto a doctrina y prácticas religiosas, empero a su lado estará llevando iniciativa y sostenimientos económicos la sociedad novohispana, porque ve en ello, y especialmente en la educación femenina, la realización por excelencia de las obras de caridad. Esas que según aquellos conquistadores novohispanos son las que pueden alcanzar de Dios el perdón de los propios pecados. Teniendo ya claramente definidos los elementos que realizan la educación de las niñas y doncellas novohispanas, acerquémonos a mirar las instituciones que crearon.

El primer grupo lo constituyeron los colegios de las niñas indias.

Entre 1527 y 1528, siendo guardián del Convento de Texcoco Motolinía, y custodio de la que sería la Provincia del Santo Evangelio, Fray Luis de Fuensalida, fundaron un primer colegio de niñas indias de América en el viejo palacio de Netzahualcoyotzin. Este local que los franciscanos habían usado como convento desde la llegada lo cedieron para el colegio cuando ellos pasaron al nuevo monasterio que para ellos se había edificado.

El edificio del colegio se describe al emperador con estas palabras: “Es una casa muy principal con amplio alojamiento y servicio para más de cuatrocientas doncellas”; tenía sala de labor e iglesia propia, en la cual los frailes sin estar dentro ni verlas les dicen misa y les predicán e informan en las cosas de nuestra santa fe católica.

Esta iglesia fue la primera en la Nueva España que tuvo coro con reja, que lo separaba del resto del recinto dedicado a los fieles y del presbiterio. Modelo arquitectónico que después seguirían todas las iglesias de colegios, beatarios, conventos y recogimientos de mujeres durante los tres siglos coloniales. El conquistador Hernán Cortés dispuso la ayuda necesaria para la “sustentación e industria” del colegio; por esto Herrera en sus Décadas dice que fue Hernán Cortés quien hizo el “Monasterio Colegio de las niñas”. Más aun, existe una Real Cédula en la que la emperatriz menciona un monasterio hecho por Cortés, en el cual estaban ya en 1529 algunas hijas de Moctezuma. Advirtiéndole de antemano que nada hacen solos los hombres sino en colaboración de toda la sociedad en la que ellas son la razón de ser, actoras, protectoras, y mecenas.

La primera maestra de la Nueva España y América fue la viuda Catalina de Bustamante, quien según dice Zumárraga, era mujer “de nuestra nación, honrada, honesta, virtuosa y persona de muy buen ejemplo”.

Como fundadora y directora del colegio de Texcoco tuvo la misión de enseñar a las niñas indígenas un nuevo modo de vivir, distinto en sus bases culturales, en el cual se comprendían desde su medio de expresión, la lengua castellana, la modificación de su manera de vestir, la realización de nuevas labores femeninas y hasta la forma de practicar las virtudes humanas y conocer las cristianas. Les enseñó el catecismo que los frailes explicaban, a entonar el canto llano y rezar las Horas de Nuestra Señora.

Ella educó a las doncellas para que se unieran en matrimonio cristiano con jóvenes

varones indígenas educados por los franciscanos, de acuerdo al concepto unígamo e indisoluble, les formó una nueva conciencia de su calidad y dignidad de personas, para que no se dejaran regalar o vender por sus padre a los poderosos españoles o a los caciques indígenas.

Catalina de Bustamante amó a sus discípulas y cuando Juan Peláez de Berrio le secuestró a dos doncellas del colegio, sacándolas por las bardas de la huerta, se presentó indignada “llorando a borbollones” ante el obispo electo fray Juan de Zumárraga y avalada por él, escribió al rey pidiendo

justicia por el atropello de que había sido víctima su colegio. La misiva llegó el 27 de agosto de 1529 apoyada por otra que el obispo y los franciscanos enviaron al rey. En ella le explicaron no sólo el atropello al colegio sino lo importante de la obra educativa para integrar una nueva sociedad indígena.

Y doña Isabel de Portugal, la emperatriz más poderosa de la tierra, se entregó a la tarea de buscar y enviar maestras a la Nueva España. Lo hizo dando generosamente su tiempo y hacienda para solucionar los numerosos problemas que el proyecto presentaba. El fundamental fue encontrar a las maestras idóneas, convencerlas de venir para la misión educativa de las indígenas, y hacerlas vencer el miedo de cruzar el “mar océano” en aquellos frágiles barcos. Estas mujeres que aceptaron dejar sus tierras formaron lo que llamaremos “Misión Imperial” encabezada por Elena Medrano (terciaria franciscana).

La emperatriz se preocupó de que las maestras fueran a la Nueva España provistas de lo necesario para la enseñanza. Por ello en el memorial que les hizo enviar por el secretario Juan de Sámano se precisan “trescientas cartillas de la Doctrina Cristiana encuadradas en pergamino, para que les lleven para mostrarlas a las indias” y por supuesto tijeras, agujas, hilos, telas, todo lo requerido para las labores femeninas. A esto se sumó el menaje que necesitaban para vivir lo menos incómodamente posible en el navío y en las tierras americanas. Las pasajeras llevaban y preparaban su comida por sí o por sus sirvientes. De ello nos habla ampliamente la documentación de esta misión educativa.

Antes del mes de diciembre de 1530 el navío llegaba al puerto de Veracruz, en donde la misión de la emperatriz fue recibida por las autoridades, emprendiéndose de inmediato el largo trayecto a la ciudad de México, por un camino que apenas era algo más que una brecha, cruzando profundas barrancas, ríos y altas sierras. Viajaban con todo lo que traían, sus enseres de casa, ropas, libros y mantenimiento, en catorce caballos que se alquilaron al arriero Diego Pascual.

La intervención directa de Zumárraga en la educación indígena femenina se inicia entonces, pues a él precisamente le encomendó la reina la erección y cuidado del colegio en la ciudad de México. Y él fue quien vigiló la construcción y estableció el colegio de La Madre de Dios para 400 niñas.

En informe oficial que la Segunda Audiencia envió al emperador don Carlos en agosto de 1533 dice: “las mujeres que V. M. mandó venir a esta tierra han hecho e hacen mucho fruto en esta ciudad”.

Después vendrían dos grupos más de maestras.

El de 1534 que llamaremos Misión Episcopal, por haberla traído el propio obispo Zumárraga, y luego la Misión de las Maestras que consiguió la propia Catalina de Bustamante quien en 1535 fue a España por más maestras. Con estas tres misiones educativas, llegaron a tenerse en la primera mitad del siglo XVI colegios para niñas indias en los siguientes lugares: México, Texcoco, Otumba, Tepeapulco, Huejotzingo, Tlaxcala, Cholula, Coyoacán, Chalco, Cuauhtitlán, Xochimilco, Tehuacán y Tlalmanalco. Zumárraga calculaba un promedio de 400 educandas en cada institución.

La enseñanza en todos ellos fue semejante a la que señalamos con respecto al colegio de Texcoco.

RESULTADOS DE LOS COLEGIOS DE LAS NIÑAS INDIAS

Zumárraga confiesa en 1537 que, de aquellas niñas educandas en los colegios por las maestras enviadas por la emperatriz, había resultado el modo maravilloso con que se convierten esos indios,

porque las inditas enseñadas por las mencionadas mujeres y los inditos por nuestros religiosos, después de haber aprendido bien los rudimentos de nuestra Santa Fe, vienen a relatar después con grandísimo provecho a sus padres y deudas, lo que les han enseñado. Lo aprendido por ellas rebasó la esfera de lo familiar cuando empezaron a salir a enseñar a otras mujeres indígenas según dice Motolinía, y Mendieta afirma que las indiezuelas criadas en los colegios ayudaron a los frailes en la evangelización.

La influencia de estas mujeres no puede cuantificarse numéricamente, pero sí debe reconocerse y valorarse como básico fermento de renovación de vida indígena, en el que están las raíces del mestizaje cultural de México.

Desgraciadamente esta gran obra no duraría largo tiempo. Los colegios para niñas indias fueron desapareciendo hacia 1550 porque los hombres indígenas los boicotearon negándoles alimentos e impidiendo que las niñas fuesen a ellos, porque consideraban a las colegialas mujeres liberadas que no les servían igual y no se dejaban vender o regalar de acuerdo con sus antiguas costumbres.

El Estado y la Iglesia dejaron de considerarlos básicos para la educación de las niñas porque nacieron otras instituciones que se adecuaban mejor a las nuevas necesidades; éstas fueron las escuelas públicas dependientes de las parroquias y gratuitas para niños y niñas de todas las razas.

Tras la desaparición de los colegios para niñas indias, empezaron a surgir los dedicados a las niñas mestizas, criollas y españolas que eran ya quienes haciendo presencia en toda Nueva España, requerían educación.

Los conquistadores y primeros pobladores reunidos en 1548 en la ciudad de México bajo una hermandad llamada Cofradía del Santísimo Sacramento y Caridad, se abocaron a la tarea de crear para ellas especialmente el Colegio de Santa María de la Caridad, institución laica en cuanto que seglares la fundaban, sostendrían y gobernarían y darían

los servicios educativos. Alquilaban casa y de inmediato bajo la dirección de una señora viuda, doña Inés Álvarez, empezaron a amparar a aquellas niñas.

En 1552 el colegio fue formalizado de manera definitiva al comprarse, bajo las órdenes del rector de la cofradía Bernardino Vásquez de Tapia, las casas de Francisco Gómez. A éstas, posteriormente se fueron agregando, por compra, las circunvecinas hasta llegar a tener un gran terreno para edificar el edificio colegial.

A través de sus tres siglos de existencia, el edificio llegó a ser uno de los más suntuosos de la ciudad, con su gran iglesia que se hizo y se rehízo, por los daños de hundimientos y temblores, cada vez con más lujo y perfección (hoy es el Club de Banqueros).

Todo esto fue posible gracias a los caballeros que dirigieron la cofradía en los diversos siglos, entre los cuales resaltan don Simón de Harón, don Juan de Chavarría y Valero, don José de Retes, don Manuel Aldaco, don Ambrosio de Meave y otros más; caballeros generosos a los que les interesaba tanto la educación femenina que anualmente nombraban de entre ellos al Mayordomo del Colegio, escogían entre las mujeres de la ciudad a las que consideraban mejores rectoras de la institución, nombraban maestras, maestros, médicos, cirujanos y aun a los boticarios, para la atención de las niñas.

El Colegio de Santa María de la Caridad se regía por las Ordenanzas y Constituciones que los cofrades habían hecho desde 1552, pero modificadas a lo largo de los siglos conforme lo fueron requiriendo las necesidades. Los propósitos educativos del colegio eran la capacitación de las niñas

y doncellas para su mejor desenvolvimiento en lo que se consideraba la acción básica de la mujer: esposa, madre, o bien, monja. Por tal motivo, además de religión, se les enseñaba a leer, escribir y a contar (las cuatro reglas de la aritmética). A esto se añadía, de acuerdo a la personal capacidad de las niñas, el canto y la música en especial la del violín, viola, flauta y órgano, y en especial las “labores femeninas”, pues se consideraba, como ya dijimos antes, que ésta era la preparación indispensable para toda mujer y su propio mantenimiento; dado que toda la ropa se hacía a mano, había mucha necesidad de costureras, bordadoras, tejedoras, etc.

Como el propósito del colegio era ayudar a las jóvenes a formar sus propios hogares, los cofrades cuidaban de que hiciesen buenos matrimonios, para ello les conseguían dotes y, celebrada la boda, aún vigilaban que la joven fuera tratada bien. De este modo, ninguna quedaba desamparada. De este colegio salieron innumerables colegialas para casarse con carpinteros, herreros, sederos, etc., y así fueron formando las familias de los artesanos novohispanos. Otras más ingresaron a los diversos conventos dotadas por Obras Pías que tenían a su cargo la cofradía, muchas de ellas establecidas por mujeres. Este colegio fue el modelo que siguieron en lo fundamental de sus “Constituciones de Gobierno” la gran mayoría de los que se fundaron en la Nueva España por orden real.

En el siglo XVI, mismo al que nos hemos referido, se fundan en las ciudades de México, Puebla, Oaxaca y Guadalajara, unas instituciones femeninas llamadas beaterios que establecen pequeños grupos de mujeres solteras y viudas para ayudarse y protegerse mutuamente en lo económico y llevando una vida piadosa dedicada a la educación de las

niñas y labores de manos. Esto les daba respeto y apoyo dentro de la sociedad. No eran monjas, pero por su vida alejada de los compromisos “mundanos”, se llamaban beatas. Muchas de ellas salían de los beaterios para casarse, o bien, para ser monjas.

Estas instituciones no podían establecerse arbitrariamente, tenían que contar con permiso del obispo y del rey. Así, el Estado y la Iglesia las controlaban en cuanto a la moral y la eficiencia de sus servicios. De los seis grandes beaterios que conocemos del siglo XVI, todos tuvieron colegios de niñas que fueron evolucionando en categoría religiosa y se convirtieron en conventos de monjas, en los cuales la enseñanza pasó a segundo plano. La excepción fue el Beaterio de Santa Catalina de Siena de Guadalajara que, al transformarse en convento, creó al unísono el gran Colegio de San Juan de la Penitencia, institución educativa que duró tres siglos conservando su alto prestigio por las mujeres que en él se educaron.

También hubo colegios que fueron la base para conventos, como el que, por ejemplo, en 1598 fue promovido en Puebla por el obispo Diego Romano y levantado por el rico y generoso Juan García Barranco. La institución fue creada para amparar a niñas de familias españolas pobres y huérfanas bajo el título de Jesús María, gobernado por mujeres seglares mayores de cuarenta años. Anexo a este colegio, años después se hizo el Convento de San Jerónimo de Puebla, el cual vigilaba la buena marcha del antiguo colegio por medio de una religiosa.

En el siglo XVII, las instituciones educativas para las niñas empezaron a cambiar, la mayoría se titularon colegios aunque muchas se iniciaron como recogimientos y beaterios. En México aparece el gran recogimiento Colegio de San Miguel de Belem, fundado por el P. Domingo Pérez de García. Institución que tras su muerte y durante siglos dirigiría el arzobispo de México, creando en él la primera gran Escuela de Música que otorgará títulos a las mujeres mediante cursos y exámenes profesionales. Este mismo colegio será el modelo educativo que un siglo después adoptará el de las Vizcaínas.

En el siglo XVII surgen numerosos colegios en Puebla, Atlixco y Tlaxcala. De los colegios poblanos hay varios que dejaron de ser instituciones educativas cuando las jóvenes educandas decidieron convertirlos en conventos. Por ejemplo, el Colegio de Santa Mónica de Puebla, fundado en 1682, se transforma en convento de Santa Mónica en 1688 a instancias de las colegialas mayores que lo solicitan al rey y al Papa. La importancia de este colegio la constatamos al conocer a algunas de sus colegialas como Juana Palacios Berruecos que llegaría a ser la más notable escritora mística de Hispanoamérica con el nombre de María de San José. De ella se conocen ocho volúmenes que se encuentran en la Biblioteca Bancroft de los Estados Unidos. Algo semejante ocurriría con el Beaterio de Santa Rosa, transformado en 1702 en convento, mismo que tuvo entre sus colegialas beatas a María Ana Aguilar Velarde, mujer cuya gran cultura le permitió escribir y publicar numerosos libros de tipo moral y religioso firmados como María Ana Águeda de San Ignacio.

En Compostela, Nayarit, otro grupo de jóvenes funda el beaterio Colegio de Jesús Nazareno para educar a las niñas del lugar. El rey lo aprobó en 1699 disponiendo que adoptase para su gobierno las ordenanzas de Nuestra Señora de la Caridad de México.

En 1715 el beaterio se traslada a Guadalajara en donde se hará convento, pero respetando en local anexo el colegio de niñas.

Las fundaciones de centro educativos se continúan en los más diversos lugares como son Oaxaca y San Juan del Río, Querétaro. Allá en la ciudad de Antequera, un sacerdote deja su herencia para crear un colegio de doncellas, en tanto que en San Juan del Río, las hermanas Flores Frías fundan en su propia casa un beaterio de niñas educandas dedicado a Nuestra Señora de los Dolores, entregando para sostenerlo sus bienes, su trabajo y sus personas como maestras. Otra de las grandes instituciones del siglo XVII fue sin duda el Colegio de Santa Rosa de Viterbo de la ciudad de Querétaro. Nace en el hogar de la familia Alonso Herrera en donde la hija mayor, María de Jesús Alonso, guiada por el franciscano P. Sichas, va haciendo de su casa un sitio en el que ella, su madre y sus amigas se retiran de otros intereses para llevar una vida de gran piedad religiosa. Hogar en el que, a sugerencia del célebre Fray Antonio Margil de Jesús, empiezan a acoger niñas para educarlas. La obra de esta mujer y las que a ella se unieron y con ella se educaron alcanzó tal prestigio ante el rey que le otorgó el título de Real Colegio, al unísono que la sociedad queretana volcara en ella sus arcas convirtiendo la casa humilde y oratorio, en esa joya de nuestra arquitectura colonial que es el Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo.

El siglo XVIII impregnado con los aires de la Ilustración presenta un panorama distinto en su conjunto y en ideología.

Sus fundaciones se duplican, de los treinta y dos colegios que nacen y las escuelas públicas que sostienen anexas en México, Irapuato, Guanajuato, Aguascalientes, San Luis Potosí, Guadalajara, Lagos de Moreno, Celaya, San Miguel el Grande, León, Oaxaca, Durango, Córdoba, Campeche, Toluca y ciudad Real Chiapas, de todas ellas ninguno se convertirá en convento, sin embargo, suceden las cosas al revés: nacen conventos para ser colegios.

A fin de dar una idea más clara y objetiva de lo que fueron los colegios del siglo XVIII voy a referirme sólo a los más representativos de la ciudad de México.

El Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, fundado formalmente por la Cofradía de N. S. de Aranzazú en su sesión del 1º de noviembre de 1732 bajo la presencia de su rector Dr. Juan José de Eguira y Eguren. No se planea un beaterio sino un colegio católico, sí, pero sin intervención de la Iglesia en su gobierno, construido, sostenido y atendido por laicos hombre y mujeres. El edificio

colegial, ese grandioso edificio que aún contemplamos, se erigiría a costa de todos los cofrades vascos, los muy ricos dando muchos dineros, los de escasos recursos aportando lo que pueden. Pero entre esos donantes, cuyos nombres están en los documentos del archivo, hay los de veintiséis mujeres que van desde la riquísima doña Josefa de Arozqueta, mujer de Francisco Fagoga, hasta la pobre monja Nicolasa de San José que ofrece unos centavos y la rica doña Juana de Silva del Portillo que ofrece sus alhajas de diamantes y las hermanas Josefa, Catarina, Apolonia, María que con su madre se unen para dar más y más. Y así las mujeres al lado de sus hombres van a levantar el soberbio colegio porque a todas igual que a ellos les interesa la educación de la mujer.

El colegio se inaugurará en 1767 con sus propias constituciones y ordenanzas bajo el amparo real y aprobación pontificia pero llevando en su organización interna la misma que tenía el antiguo colegio de Belén según mencionamos antes.

En esa segunda mitad del siglo XVIII se funda también otro gran colegio que es obra de una mujer que dará origen a otros en esta ciudad y en las provincias. Me refiero al gran colegio de N. S. del Pilar de Enseñanza, establecido en México en el año de 1753 por una joven: María Ignacia de Azlor y Echevers. Ella hará algo contrario a lo que hemos visto, no establecerá un colegio que se volverá convento sino al revés, creará un convento que nace para ser colegio, al que dará sus bienes y su persona.

Así, se va a España y de las provincias vascas, de Vitoria, traerá a México la Orden de la Compañía de María, inspirada en los estatutos de la Compañía de Jesús. Ella misma profesa allí como monjamaestra y vuelve para establecer el colegio de la Enseñanza, que producirá en México lo que se ha llamado “La revolución pedagógica”. En su institución habrá, al igual que en los colegios de hombres, estudios graduados en aulas específicas para cada nivel. Este sistema va a abolir la antigua costumbre de enseñanza comunitaria sin distinción del nivel de conocimientos en una única “sala de labor”, como ocurría en San Miguel de Belem y Vizcaínas. Además las que se ocupen de la enseñanza serán monjas maestras de profesión. El sistema será adoptado por las escuelas públicas de San Luis Gonzaga dependientes del Colegio de las Vizcaínas; poco después surgirá en la provincia con los colegios de La Enseñanza de Irapuato y Aguascalientes y otros más que sin ser de monjas de la Compañía de María, adoptan el sistema y aun el título: de Enseñanza.

Esto nos lleva a algo más; a mirar en el siglo XVIII el resurgimiento del interés por las niñas indígenas. Se funda entonces el Colegio de niñas indias de N. S. de Guadalupe de México que para lograr su permanencia y mayor desarrollo se vuelve Colegio de la Enseñanza. Su finalidad, a más de la preparación en artes y oficios a las niñas indias, es preparar maestras entre ellas. Se abre así como una “normal” para las naturales de toda América. Este interés en la educación indígena hará surgir el Colegio de Nuestra Señora de los Ángeles en México, el de N. S. de Guadalupe en Oaxaca y el de Teopisca en Chiapas.

Pero en las primeras décadas del XIX, la independencia de México llama a las puertas de la nación y después se dan las luchas intestinas de esa patria que busca encontrarse a sí misma en tanto otros la invaden y la fragmentan, y luego el enfrentamiento ideológico de una guerra de Reforma que termina aplicando sus leyes, ésas que finalmente en el año de 1863 producen la desamortización y clausura, salvo excepción, de todos los colegios de niñas establecidos en el período virreinal.

LAS TENSIONES DEL BARROCO AMERICANO: *LIBRA ASTRONÓMICA Y FILOSÓFICA*, DE CARLOS DE SIGÜENZA Y GÓNGORA

Rossana Nofal

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

*Si he de escribir algunas cosas para defensa mía,
recaiga la culpa en ti, que me provocaste,
no en mí, que fui obligado a responder:
(Epígrafe a la Libra astronómica y filosófica)*

EL MEXICANO SIGÜENZA Y GÓNGORA FUE COSMÓGRAFO Y MATEMÁTICO REGIO EN LA ACADEMIA MEXICANA. DURANTE LA ÉPOCA BARROCA, LA VIEJA ASTROLOGÍA FUE PAULATINAMENTE TRANSFORMÁNDOSE EN LA ASTRONOMÍA MODERNA. LOS DESCUBRIMIENTOS DE TYCHO BRAHE, GALILEO Y KEPLER, LE SIRVEN A SIGÜENZA PARA DESACREDITAR EN EL MEDIO CIENTÍFICO DEL SIGLO XVII LAS SUPERSTICIONES ASTROLÓGICAS HEREDADAS DE LA EDAD MEDIA.

La escritura del sabio se acerca a los primeros momentos de la Ilustración. La modernidad, relacionada con el estudio del cielo, diferencia a esta obra del resto de las producciones del autor. En este libro, pensado como un contradiscurso a las autoridades canónicas de la época, Sigüenza y Góngora cuestiona la autoridad de Aristóteles y Tolomeo, constituyéndose en un letrado disidente de la cultura letrada a la que perteneció durante toda su vida.

Me interesa señalar en este trabajo la importancia que tuvo la polémica científica generada en el seno de la sociedad colonial, los alcances de la misma y el efecto de un discurso configurado a partir de la figura retórica de la *disputatio*¹.

A diferencia de las *Obras históricas* de Sigüenza, en la *Libra*... la constitución de una frontera implica el diseño de un mapa de la identidad criolla frente a lo europeo. No se disputan espacios ocupados por indios, sino el movimiento de los cielos interpretado por un intelectual criollo. La experiencia no se subordina a los contornos de un mapa; la representación de un modelo no ofrece un itinerario posible.

En el prólogo del libro el autor explica por qué debe salir a la palestra para defender su escritura. Sigüenza encabeza su tratado citando a San Jerónimo (Ep.14 Ad. D. Augustinum)². Sor Juana Inés de la Cruz, en su *Respuesta a Sor Filotea*, expresa el mismo sentimiento citando 2 Cor., 12, 11: “Vosotros me obligasteis”. En ambos casos, la escritura se separa de la voluntad de sus autores; las marcas de la identidad tienen que ver con la defensa y no con la alabanza a los virreyes. El sistema colonial se ha fracturado y los intelectuales ya no pueden ordenar el mundo.

Nunca con más repugnancia que en la ocasión presente tomo la pluma en la mano, aun siendo con la urgencia forzosa de defenderme a mí mismo, circunstancia por esto en que quizás no atendiera otro al ajeno daño, porque juzgara se había procedido con violencia en intentar sus descréditos (*Libra...*, 247).

La aparición de un cometa a fines de 1680 y principios de 1681 incitó, en América y Europa, a varios científicos modernos a impugnar viejas supersticiones. En México, el centro de la polémica fue un tratado de Sigüenza y Góngora publicado en 1681, titulado *Manifiesto filosófico contra los cometas despojados del imperio que tenían sobre tímidos*. El texto completo de este breve tratado apareció luego inserto en su *Libra Astronómica y Filosófica* (pfs. 10-27). *El Manifiesto...* tenía el propósito de probar que los cometas no causaban las calamidades y las muertes que les imputaban los astrólogos y el “vulgo”.

El primero que atacó el *Manifiesto...* fue Martín de la Torre, con un *Manifiesto* cristiano en favor de los cometas mantenidos en su natural significación. La actitud convencional sugerida por el título se ve confirmada en el breve pasaje reproducido en la *Libra...*, De la Torre cuestiona la opinión de Sigüenza y defiende la autoridad de Séneca, Tolomeo y los santos padres, y la inutilidad de “buscar tanta precisión en lo natural, pues la mente humana es insuficiente para conocer los arcanos secretos de Dios”.

Sigüenza y Góngora replica de inmediato el tratado de De la Torre con el escrito titulado *Belerofonte Matemático contra la quimera astrológica*, del cual todo lo que conocemos es el segmento que incorporó en su *Libra...* (pfs. 329-379). En el prólogo de Sebastián de Guzmán a la obra original se dice que en el *Belerofonte...* se hallaba:

Cuantos primores y sutilezas gasta la trigonometría en la investigación de las paralejas y refracciones, y la teórica de los movimientos de los cometas, o sea, mediante una trayectoria rectilínea en las hipótesis de Copérnico o por espiras cónicas en los vértices cartesianos (*Libra...*, pf. 245).

En la réplica, el erudito se propone demostrar la debilidad de los argumentos de Martín de la Torre y la falta de científicismo de la astrología. El *Belerofonte...* evidencia a un hábil polemista dentro de los patrones discursivos de la escolástica. En la *Libra*, Sigüenza dirige su ataque contra Eusebio Kino, jesuita alemán que había pasado unos años en la Nueva España, dedicado principalmente a la labor misionera en las fronteras del norte. El autor barroco transcribe la obra del jesuita y la divide en partes.

La dividió en capítulos el reverendo padre, y en el I explica de qué linaje de criaturas sea el cometa, y cuántas las diferencias de su peregrino ser, asentando que algunos son elementales y otros celestes. En el II dice no haber sido dos, sino uno solo el cometa, porque después de haber hecho conjunción con el sol, pasó de matutino a vespertino, como sucede en la luna... En el X propone tratar lo que pronostica, y para ello refiere, primero, mis opiniones reducidas a cinco argumentos y los impugna, después la suya y con seis fundamentos la fortalece... Este capítulo ha de *ser el principalísimo campo en que batallaremos, y pues es fuerza que así sea, por lo que a ello me obliga, manos a la obra y ayude la razón a quien la tuviere* (*Libra...*, pf. 30; yo subrayo).

La causa de la disputa fue una interpretación diferente sobre la aparición de un cometa en 1680, hecho que ya había desencadenado las polémicas anteriores. Sigüenza defiende la idea del cometa como acontecimiento natural, sin ninguna implicancia moral. Kino, por el contrario, apoya una concepción tradicional y estática del saber. Afirma que tales apariciones presagian inminentes desastres para la especie humana. El conocimiento de estos fenómenos celestes se presenta con un carácter fijo y estático al que no se le puede añadir nada sino repetir teorías, según los modos ya establecidos. En esta postura hay que reconocer una visión sapiencial del saber. Según tal esquema, “sabiduría vendría a ser la suma o depósito de los conocimientos de las cosas, y saber, la posesión personal de la parte de aquellos que por cada uno se alcanza”³.

En la concepción del conocimiento del padre Kino, la ciencia se mantiene en una situación inmóvil; se trata de una disciplina que cubre necesidades fijas y conocidas de antemano. La escolástica de su teoría sólo trata de administrar científicamente un caudal de verdad ya dado. Los métodos del saber muestran una tendencia a la repetición de modelos y normas conservados en otro tiempo, se cree en una legitimación ancestral de las verdades.

Frente a esto, la ciencia moderna propuesta por Sigüenza, expresa una aspiración hacia lo ilimitado, hacia un mundo sin barreras. Hay en cada uno de sus argumentos una voluntad de movimiento, una idea de progreso infinito. En el fundamento quinto, el padre Kino, transcrito por Sigüenza, opina:

Del segundo cometa un autor anónimo que le observó en Madrid dice que “siempre fue indubitable que los cometas son tácitos amagos del Altísimo, y señas de la divina severidad, que como desafia la multitud de nuestras culpas y ofensas tuyas... No hay pues razón de donde debamos esperar de los cometas benévolas influencias y en especial del nuestro de 1680, cuya atmósfera dijimos fue tan desusadamente grande que tocó con sus exhalaciones o hálitos la superficie de la tierra” (*Libra...*, pf. 196).

A tal fundamento, Sigüenza responde:

Sin embargo, es más verosímil que sean buenos, porque si la madre naturaleza de por sí no intenta males, y por lo mismo de ahí se origina para algún reino algún mal, éste se origina accidentalmente y fuera de la intención de la naturaleza. Además, si el cometa es fuego, como enseñan que es los peripatéticos, limpia el mundo de los nocivos humores, con los que, de otra manera estarían infestado. En tercer lugar, lo que es malo para uno, para otro ordinariamente es bueno, como los desastres de los turcos son victorias nuestras, y viceversa. Por lo tanto, si el cometa anuncia desastres, también anuncia victorias, y ninguna de las dos partes tiene por qué temer del cielo aquellas, más bien que esperarlas, si todas las cosas humanas son parejas (*Libra...*, pf. 207).

En toda la *Libra...* la *disputatio dialéctica* se convierte en el arte del discurso vivo entre dos oponentes. Constantemente Sigüenza repite la idea de “batalla de palabras”⁴. Este diálogo no es platónico; no se trata de una sujeción principista del discípulo al maestro. El diálogo es agresivo, tiene como prenda una victoria que no está predeterminada: es una batalla de silogismo y la victoria es la razón misma.

El protocolo de toda la *Libra...* es el del *Sic et Non*. En esta figura se reúnen testimonios contradictorios sobre una cuestión; en el ejercicio de la retórica se enfrenta a un oponente y a otro que responde. La *disputatio* lo invade todo. No hay conocimientos totalmente válidos con anterioridad a la polémica. Todas las certidumbres entran en crisis.

Póngase en una de las balanzas de la Filosófica Libra los que yo cito; póngase en otra balanza los que el reverendo padre alega como oráculos para apoyar su opinión, y diga el docto y desapasionado lector los autores y autoridades que pesan más (*Libra...*, pf. 329).

El escritor coteja las verdades de Kino, definidas a partir de lo que no leyó, con sus propias verdades, justificadas por los textos eruditos. La tesis fundamental de Sigüenza es que no se deben seguir los axiomas de los sabios antiguos, si estos carecen de fundamento. Las palabras de Aristóteles no son suficientes si el telescopio hace desvanecer falsas creencias. Constantemente el autor recuerda a su opositor que la autoridad de Aristóteles ha quedado disminuida por “los sabios de este siglo”. Estos estudiosos han refutado la quinta esencia de la filosofía peripatética y han probado la “corruptibilidad” del universo, la heterogeneidad de su estructura, así como su estado caótico primigenio.

Sigüenza sigue, en la construcción de la polémica, la retórica ciceroniana; su escritura se organiza en torno a dos modalidades. Hay en el autor barroco, una suerte de “miedo al sistema” y una clara voluntad de impregnar la especulación de “naturalidad”, “observo el mismo estilo cuando escribo, cuando predico, cuando converso”. No es necesario apelar a las reglas para la elocuencia; sólo hace falta ser claro, atenerse a la verdad, más que a las palabras:

Perdóneme el no latino lector si, aunque me dilate más de lo que quisiera, añado aquí lo que se dice inmediatamente, y crea lo hago para que sepan todos el que las casi formales palabras con que me expliqué, en mi *Manifiesto filosófico* son las que 15 años antes usó el reverendo padre Miller, de la Compañía de Jesús, para firmar lo mismo (*Libra...*, pf. 206).

La obra está destinada a un público plural. No se esperan sólo lectores sabios. Sigüenza quiere dirigirse a todos los que tienen miedo a los cometas y explicar una postura diferente. Se juega con la oposición “vulgar” / “culto”, una de las tensiones en las que se debate la sociedad barroca:

No ignoro las autoridades de poetas, astrólogos, filósofos y santos padres que se pueden oponer a lo que tengo afirmado; y digo que no las ignoro, porque no hay quien no repita unas mismas en esta materia, con quien no hay quien no las sepa de memoria por repetidas. Omítolas, digo porque no quiero latines en lo que pretendo vulgar (*Libra...*, pf. 20).

En el siglo XVII se desplaza el significado del concepto de “pueblo”. En la cultura

masiva del barroco, pueblo equivale a una muchedumbre o a una suma de individuos indiferenciados, no distinguidos. Se presupone una masa anónima, sentido que se representa en el término *vulgo*. Este grupo está siempre presente en los textos del barroco. Ya no se trata, como en las primeras obras de Sigüenza, de un señalamiento sobre el bien o sobre el mal o sobre la verdad y el error.

Los indios, los mestizos, los criollo, los negros y los zambos representan una forma de pensar diferente que se ha generado en el seno de la sociedad colonial en crisis: la plebeya. Esta nueva formación provoca el impulso hacia lo nuevo, rompe con un sistema de convenciones privilegiadas. El poeta erudito busca nuevos receptores fuera de las minorías cultas.

Si bien es cierto que Sigüenza en la *Libra...* es fiel al juego escolástico de la invocación de autoridades, rompe algunos límites impuestos por los anillos de la ciudad letrada al preferir a los científicos modernos frente a los autores legitimados por los Padres de la Iglesia. El sabio sigue la vanguardia de la astronomía, cuyo centro y origen era Copérnico. El apoyo “hipotético” es una estrategia táctica, pues la Iglesia católica, apremiada por las nuevas ideas cósmicas y por su defensor, Galileo, había condenado las enseñanzas de Copérnico como incompatibles con las ideas de la Biblia. Su precaución se extiende a recordar a los lectores y, antes que todo, a los censores, que debían autorizar la publicación del manuscrito puesto que la mayoría de los astrónomos modernos seguían, al igual que él, los postulados de Copérnico:

Error éste en que sólo peca el vulgo y en que es imposible que incurran los que son excelentísimos matemáticos; y para que el reverendo padre lo corrija, advierta que según Juan Keplero en el Epítome de la astronomía copernicana (en lo cual convienen casi todos los astrónomos) en 8 años solares hace Venus cinco revoluciones zodiacales; de que según se infiere que, según su medio movimiento al sol (*Libra...*, pf. 296).

Gerardo Luzuriaga⁵, al analizar la *Libra...*, considera de vital importancia en el libro la figura del astrónomo alemán Johannes Kepler. La referencia a este tema proviene de una fuente indirecta, conocida por Kino y Sigüenza como el *Almagestarum* (1651) de Giambattista Riccioli. En dicho tratado se atribuye a Kepler una definición metafórica de los cometas, según la cual éstos eran una especie de monstruos que “reunían la espesa grosura del aire, como cierto excremento, en un solo apostema, para que se purifique el aura celeste” (pf. 188). El padre Kino, para ridiculizar a Sigüenza, pone el acento, a lo largo del discurso, en las imágenes más groseras de la comparación kepleriana.

Sigüenza responde marcando siempre una carencia: al otro le faltan las palabras de los sabios para legitimar las suyas. La idea de verdad, persecución obsesiva en toda la obra del sabio, se refuerza cuando enuncia: esto es verdad porque lo digo yo. Sigüenza, en la escritura científica puede generar una postura disidente. Las tensiones se producen al enfrentarse con la modernidad. La “batalla de las palabras” es también la batalla entre dos épocas, entre dos mentalidades.

El mapa del mundo nuestra una lucha de opuestos, una lucha entre la filosofía

platónica y la mente barroca. Todo el comportamiento del barroco se representa a partir de la moral provisoria propuesta por Descartes, nombre poco citado y, sin embargo, omnipresente en la *Libra*. Sigüenza no pretende ordenar los desórdenes del mundo geográfico de la Nueva España. En la *Libra...*, el autor no necesita de la “generosa tutela de los virreyes”. El conocimiento se convierte en un capital cuyos objetos son intercambiables, canjeables, vendibles. No se lo pone al servicio de un poder.

Se ha dejado de lado el esfuerzo constante de traducir a un mundo del saber la recreación de la sociedad colonial. En las *Obras históricas*, las jerarquías del Virreinato de México, en una de sus épocas más florecientes, dependía de los laberintos de la manipulación a que se sometía su erudición. Los letrados traducían al mundo de los signos una ciudad ordenada que distaba mucho de la situación de crisis e incomodidad que vivía la época barroca. El estado interno de disconformidad se disfrazaba con las máscaras de la retórica. Sin embargo, el universo textual cambia hacia el fin del siglo XVII. La multiplicidad de controles que rigen la mentalidad barroca, vinculadas al centro de la monarquía, están en crisis. Ya no es necesario probar una superioridad intelectual dentro de las estratificadas relaciones de la corte. Casi al final de su vida, al final de su obra, Sigüenza ha podido escapar a los mecanismos de la subordinación.

-
1. Cf. Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Ediciones de Buenos Aires, 1982.
 2. Cf. Irving Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, un sabio mexicano del siglo XVII*, F CE, México, 1984, p. 704.
 3. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1991. p. 211.
 4. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 33.
 5. “Sigüenza y Sor Juana: disidentes de la cultura oficial”, *Cuadernos Americanos*, México, 1983, núm. 3, pp.140-162.

EUTERPE EN LOS CONVENTOS FEMENINOS NOVOHISPANOS

Mario A. Ortiz

MIAMI UNIVERSITY OF OHIO

*A Josefina Muriel, cuya monumental obra es continua
inspiración a los estudiosos de la cultura femenina virreinal.*

LA CULTURA MUSICAL EUROPEA SE TRANSPLANTÓ CON MUCHO ÉXITO A LAS TIERRAS NOVOHISPANAS DESDE PRINCIPIOS DE LA CONQUISTA, LLEGANDO A OCUPAR UNA POSICIÓN CENTRAL EN LA VIDA DIARIA DE LOS VIRREINATOS: EN LAS MISIONES, EN LAS CATEDRALES DE LAS METRÓPOLIS, EN LOS EVENTOS PÚBLICOS CALLEJEROS Y EN LOS ESPECTÁCULOS PRIVADOS DE LAS CORTES. LOS ESPAÑOLES ENCONTRARON UNA GRAN SENSIBILIDAD MUSICAL EN LA POBLACIÓN INDÍGENA LO QUE FACILITÓ LA INTRODUCCIÓN DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES EUROPEAS. SE ADIESTRÓ A LOS INDÍGENAS EN UNA DIVERSA GAMA DE ACTIVIDADES MUSICALES, TALES COMO LA FABRICACIÓN DE INSTRUMENTOS, SU EJECUCIÓN, EL CANTO Y LA COMPOSICIÓN. LA MÚSICA TUVO ASÍ UN PAPEL ESENCIAL EN EL PROCESO DE EVANGELIZACIÓN QUE SE LLEVÓ A CABO EN LAS AMÉRICAS. LAS CATEDRALES SE CONVIRTIERON PRONTO EN CENTROS DE UNA SOFISTICADA VIDA MUSICAL. NO ES DE EXTRAÑARNOS ENTONCES QUE LA PRESENCIA DE EUTERPE SE HICIERA SENTIR TAMBIÉN DENTRO DE LA ESTRECHA CLAUSURA DE LOS CONVENTOS VIRREINALES.

La música, al igual que otras artes, tuvo una función importante como medio de expresión en el silencio del claustro conventual. Asimismo, le otorgaba a la monja que se dedicaba a la música una oportunidad de definir su propia identidad dentro del convento. De acuerdo con Craig Monson, por ejemplo, dada la imposición de la clausura y el efecto de separación y silencio que dicho retiro producía, “Music and drama were among the strategies that nuns... developed to connect with the world outside the convent walls”¹. Soterraña Aguirre Rincón señala que “las piezas de altas, las fiestas, el ritual, etc., ofrecían un marco para expresar sus valores espirituales, creencias... riquezas, etc. Pero la música iba más allá: significaba el establecimiento de una comunicación directa con la que [la monja] transmitía su identidad religiosa y social”². En otras palabras, nos encontramos con otro ejemplo en el que el convento funciona como “catalyst for autonomy”, en las palabras de Electa Arenal:

The cloister, which common opinion often represents as a refuge (or as a prison), was equally a place in which women could support each other and even cultivate a certain amount of independence. It provided women of greatly divergent personalities with a semiautonomous culture in which they could find sustenance, exert influence, and develop talents they never could have expressed as fully in the outside world³.

El estudio de las actividades musicales en los conventos virreinales es un campo que hasta hace poco ha comenzado a recibir la atención merecida. Lo mismo podemos decir de la investigación de la música en los conventos españoles⁴. En general, el estudio de las actividades musicales, u otras prácticas artísticas, en los conventos europeos está recién llamando la atención de investigadores⁵. Josefina Muriel, en su fundamental estudio *Cultura femenina novohispana*⁶, señala la necesidad de una “obra completa” dedicada al estudio de la música en la cultura femenina novohispana. El presente trabajo, aunque lejos de ser la obra completa que Muriel invoca, surge de ese llamado e intenta llenar un pequeño espacio de este vacío al ofrecer una introducción al tema en los claustros novohispanos.

Es esencial poder contextualizar la vida musical conventual del período dentro del marco de la Contrarreforma. Hasta hace poco, prevalecía la noción de que el Concilio de Trento había limitado considerablemente las prácticas musicales conventuales, citándose con frecuencia un documento tridentino que articulaba restricciones, tales como una participación limitada en el canto de la Misa y el abstenerse de cantar música polifónica:

[In convents] the Divine Office should continue to be sung by them [the nuns] and not by professionals hired for that purpose, and... they should answer in... the Mass [only] whatever the choir is accustomed to answer, but they will leave to the Deacon and Subdeacon [male clergy] the office of chanting the Lessons, Epistles, and Gospels. *They will abstain from singing either in Choir or elsewhere the so-called “figured chant”* [polyphonic music]⁷.

Sin embargo, Aguirre Rincón argumenta que tal documento no fue en realidad sino una propuesta, la cual, tras ser refutada, nunca llegó a formar parte de los decretos finales (p. 101). Cuál fue el efecto directo que el Concilio de Trento tuvo en las actividades conventuales es un tema que aún aguarda una exhaustiva investigación. Los decretos tridentinos sobre las prácticas musicales fueron muy ambiguos, lo cual fomentó, según la opinión de Aguirre Rincón, “la diversidad de ambientes musicales vividos dentro de los conventos”⁸ (p. 102). Además, la actividad musical específica de cada convento dependió en parte de sus propios estatutos, de la presencia de monjas músicas y del estado económico de la comunidad (*id.*). La documentación existente confirma que la vida musical de los conventos novohispanos fue muy rica y variada; el aspecto económico fue un factor importante que determinó el nivel musical vivido en cada uno de ellos.

A pesar de esta diversidad de convento a convento, los estudios sobre la cultura femenina y la vida conventual en Nueva España coinciden en la importancia que la música tenía en todos ellos. Josefina Muriel señala:

Si a las manifestaciones monumentales sumamos los informes históricos, confirmaremos que la música tuvo un lugar muy importante en las instituciones femeninas. Los colegios, los conventos, los beaterios y aun los recogimientos, dedicaban a ella buena parte de su tiempo, pues formaba parte de las numerosísimas ceremonias que implicaba la vida religiosa en aquella época (p. 482).

Falta entonces un estudio detallado de estas crónicas conventuales y de otros

documentos históricos para conocer más a fondo la vida musical de las monjas coloniales. Por el momento, lo que podemos recoger de los estudios existentes es que en los conventos se practicaba una diversa variedad de actividades musicales tales como el canto coral, la ejecución de instrumentos, la instrucción musical y la composición musical.

De la actividad musical en el Convento de San Jerónimo tenemos algunas observaciones generales. Por ejemplo, el padre Diego Calleja nos dice que en San Jerónimo “se profesa con esmero tan edificativo el arte de la música”⁹. Octavio Paz indica que “entre las actividades que daban renombre al convento de San Jerónimo estaba la enseñanza de la música, el canto y la danza... Con cierta frecuencia había en el patio del convento representaciones en las que se recitaban poemas, se cantaba y se bailaba”¹⁰. Sor Juana Inés de la Cruz nos ofrece un pequeño ejemplo cuando se queja en la *Respuesta* de los “estorbos” a los que se veía expuesta en San Jerónimo, entre los que menciona: “como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar”¹¹. Pareciera entonces que la actividad musical en San Jerónimo era rica, pero falta un estudio detallado y documentado antes de llegar a conclusiones definitivas. Cuáles fueron las actividades musicales en las que Sor Juana participaba en San Jerónimo es algo para lo cual, desafortunadamente, no tenemos aún una respuesta bien documentada.

Al adentrarnos en la investigación de las actividades musicales conventuales, debemos primero distinguir entre dos realidades concretas: la música del templo y la música de la celda. Por un lado, la música del templo es aquella que acompaña al oficio divino y a las misas, y por lo tanto se rige y controla por un proceso estrictamente institucionalizado; en otras palabras, al tratar de reconstruir esta música, nos encontramos frente a una práctica “oficial”. Por otro lado, la música de la celda, o bien la del patio o del locutorio, es la que se practicaba fuera del templo; ésta estuvo menos codificada, careció de una institucionalización, y por lo tanto es la “no oficial”, la misma música de la que se queja Sor Juana en su *Respuesta* en el ejemplo antes citado.

La música de celda se registra principalmente en relatos de viajeros y otros documentos biográficos del período. A manera de ilustración veamos solamente un par de ejemplos de este tipo de práctica musical de celda¹². Irving Leonard¹³ nos relata cómo el arzobispo y virrey de Nueva España, Fray García Guerra, frecuentaba el convento concepcionista de Jesús María para deleitarse con la música litúrgica y secular que Sor Mariana de la Encarnación y Sor Inés de la Cruz ejecutaban.

Fray García had fallen into the habit of dropping into the Royal Convent of Jesus and Mary in the afternoon to visit Sister Mariana de la Encarnación and Sister Inés de la Cruz, whose company he found especially congenial. Both nuns were skilled instrumentalists and singers who infallibly charmed the Archbishop by lively renditions of popular airs. With perfect mastery they played liturgical music on the convent organ, and with effortless ease they shifted to the guitarlike *laúdes* and *rabeles*, strumming accompaniments to worldly songs that told of sentimental longings, of blighted loves, and of forsaken hopes. This musical potpourri they interlarded with sprightly chatter most relaxing to a prelate surfeited by the ceremonious formality of his daily life¹⁴.

Otro ejemplo de la música de celda lo encontramos en el conocido libro de viaje de Thomas Gage, *El inglés americano: Su viaje por tierra y mar* de 1648, quien nos relata la práctica de ciertos frailes que visitaban los conventos para escuchar música en los locutorios.

Es frecuente que los frailes visiten a sus fieles monjas y pasen días enteros con ellas, escuchando su música, comiendo de sus dulces y para esto tienen muchos aposentos, que llaman locutorios, para poder hablar, con barras de madera entre las monjas y ellos, y en estos locutorios hay mesas en las que comen las monjas, y mientras ellos comen las monjas deleitan con sus voces... han tenido lugar muchos altercados y peleas (en mi época se dieron algunos casos) por discutir cuál de los conventos de monjas era mejor en música¹⁵.

Las próximas páginas del presente trabajo, producto de investigaciones preliminares en el Archivo General de la Nación de México, se ocupan primordialmente de la música del templo¹⁶. Es decir, intento dar unos primeros pasos en la reconstrucción de la “historia oficial” de la música en los conventos coloniales, planteando ciertas interrogantes tales como: ¿cuáles mecanismos de autoridad existían para determinar las habilidades musicales de las monjas? ¿Cómo se fijaban las reglas que regían las prácticas musicales conventuales? ¿Qué implicaciones socio-económicas tenía el ser admitida a un convento a título de música?

La participación en actividades musicales en los conventos virreinales era una práctica estrictamente controlada por el Arzobispado. Los documentos que he podido consultar revelan que en la ciudad de México existía un “decreto establecido”, el cual regulaba el ingreso de las músicas a los conventos. Aún no he podido identificar tal decreto, pero al examinar el proceso de admisión de las aspirantes músicas, podemos ver una estructura formal que se repite en todos los documentos, lo cual sugiere que se seguía un orden estricto para satisfacer tal decreto.

Las fuentes principales para estudiar este proceso son identificados como: “Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende recibir [nombre de la aspirante] en [nombre del convento], para religiosa de velo negro, al título de música”. Todos los autos que he examinado hasta el momento siguen exactamente la misma estructura. Primero, aparece una petición formal firmada por la Madre Priora, la Vicaria, las Definidoras, y a veces la Secretaria y Contadora, en las que solicitan al Arzobispado de la ciudad que autorice a la facultad de música de la Catedral a realizar un examen para una música aspirante. La petición viene acompañada de una justificación para el puesto, es decir ¿por qué necesitan específicamente a la solicitante? Una vez recibida la petición, el Arzobispado aprobaba el examen y nombraba a los músicos de la Catedral que realizarían la prueba. Después de realizada la prueba, un testigo declaraba que el examen había sido realizado, quién lo administró, dónde, quiénes estuvieron presentes, y en qué consistió la prueba. Seguidamente, el maestro de capilla reportaba su evaluación y recomendación, la cual era rectificada por un notario. Lo mismo completaban los otros músicos presentes, los cuales comúnmente reiteraban la misma información dada por el maestro de capilla. Finalmente, se daba la aprobación para que la aspirante fuera

admitida a título de música.

Invariablemente, todos los exámenes eran supervisados por el maestro de capilla de la catedral, el puesto musical catedralicio de mayor importancia, y dos de sus asistentes. Todos los exámenes eran realizados en el locutorio del convento que iniciaba la petición. Además de los músicos de la catedral, asistían algunas monjas del mismo convento. La aspirante tenía que cantar y/o acompañarse con instrumentos, usando algunos “papeles”, típicamente villancicos, que los músicos catedralicios traían y otros que las mismas monjas proveían.

Estos autos nos revelan aspectos de gran importancia para reconstruir la realidad social de dicha práctica. El proceso de examen y evaluación quedaba en manos de la jerarquía patriarcal del Arzobispado. La participación oficial de las monjas consistía en iniciar la petición, estar presente en el examen, proveer algunos de sus papeles y cantar junto a la postulante para determinar su capacidad de cantar en grupo. A primera vista, el ingreso a un convento a título de música quedaba fuera de las manos del propio convento. Sin embargo, podía darse el caso de que las destrezas instrumentales de la aspirante no fueran tan avanzadas como para ameritar su ingreso, pero en forma “caritativa” se consideraban otros factores. Por ejemplo, en 1710, Josefa de la Torre solicita ingreso a San Jerónimo en calidad de organista. El maestro de capilla, Antonio de Salazar¹⁷ certifica que:

Allo en mi consciencia que la dicha Josepha de Torres suficientemente puede exercer los ministerios de Arpa, Voz de Contralto y segundos Tiples por estar diestra: Y aunque la causa prinpsial de Reservirla es por el ministerio de Organista, en que no esta mas que en los Principios, la Reverenda Me. Priora y Definitorio *caritativamente* a dispensado conociendo su grande abilidad y aplicasion que la dicha tome el habito de bendicion, y en el año de su aprobacion aprenda dicho instrumento de Organo¹⁸.

Éste es el único ejemplo que hasta ahora he encontrado donde el convento interviene directamente en la decisión, pero sugiere fuertemente la posibilidad de que aunque la jerarquía patriarcal supervisaba el proceso, el convento tuviera una participación más activa en el mismo.

La petición original que hacía el convento tenía que justificar la necesidad para admitir a la aspirante como música. Por ejemplo, las peticiones se apoyaban frecuentemente en la expectativa que se tenía en la época para celebrar dignamente los Oficios Divinos, y así, destacaban “que neessitamos mucho de recibir algunas [músicas] para el fomento del culto divino”¹⁹ y “para poder oficiar las misas de obligación”²⁰. Algunas veces, los músicos examinadores expresaban su apoyo a las peticiones destacando la necesidad de mantener una alta calidad para el culto. Uno de ellos, el bachiller Joseph de Loaysa y Agurto, dice que recomienda la admisión de la aspirante para que el convento pueda “celebrar los divinos oficios con la desencia que se requiere”²¹.

La carencia de cantoras es otra justificación empleada con frecuencia. En unos autos del Convento de la Concepción de 1692, la petición destaca que necesitan músicas “por

aberse muerto algunas [cantoras] que eran el todo del coro”²². También del mismo año, en unos autos del Convento de San Jerónimo se dice que “Como el choro se halla muy falto de voces... a causa de haverse muerto las mas Religiosas Cantoras”²³. Esta última petición en particular se encuentra firmada por la Priora, Vicaria, Definidoras, y por su contadora, Sor Juana.

De estas peticiones podemos también aprender el número reducido de cantoras que podían haber a un tiempo en el convento. Por ejemplo, en unos autos de 1690 del Convento de la Concepción, la petición inicial dice: “En horden a la falta grande que tenemos de Cantoras por aber fallecido quatro, que eran el todo del Coro”²⁴. Aunque todas las monjas debían participar en el canto del Oficio Divino, las cantoras eran las que se dedicaban a las tareas musicales más sofisticadas, como dirigir el canto gregoriano en el Oficio, cantar las obras polifónicas y la ejecución instrumental. Por lo tanto, el alto grado de profesionalismo musical que debían poseer las cantoras puede ser una diferencia fundamental entre la monja música “de templo” y la “de celda”.

El título de música se podía obtener por destrezas vocales o instrumentales, o por una combinación de ambas. Más apetecidas parecían ser las que además de cantar podían tocar uno, o aun mejor, varios instrumentos. Por ejemplo, en un informe sobre el examen, el testigo declara que el maestro de capilla, Antonio de Salazar, “sacó diferentes papeles y las Músicas de dicho convento sacaron otros y [la aspirante] los acompañó con los dichos músicos y con las otras religiosas así tocando el organo, Arpa, Violon con toda destresa, y la voz mui clara y sonora”²⁵. En otro caso, la postulante “Tocó bajon, bajonsillo tenor y violon”²⁶. Otra aspirante, además de tener “muy linda voz”, era “organista, y Arpista y [tocaba el] violon”²⁷. En una de las peticiones del convento se solicita que se examine a una aspirante que es “una cantora muy diestra como la hemos oído ya y tan eminente en la Musica como en tocar el organo que acompaña en el con admiracion”²⁸. Algunas veces la destreza vocal y calidad de la voz tomaban precedencia sobre la ejecución instrumental. En el caso de una candidata de San Jerónimo que tocaba muy bien el órgano, el arpa y el violón, ésta tenía además una voz tan “clara y sonora”, que los examinadores coincidieron en que “solo por la voz pudiera ser admitida”²⁹.

De los ejemplos anteriores, podemos también aprender el tipo de instrumentos que se usaban. Es interesante destacar que entre los instrumentos que son más necesitados, y por los que se hace una petición especial es por el bajón y el violón. En una petición, las monjas insisten en la necesidad que tienen de una bajonera: “desimos quel coro se alla oi con suma necesidad de bajonera; que se nos a ofresido una que tañe ambos bajones”; en efecto, los examinadores destacan que la candidata tocó “con destreza” el bajón, el bajonsillo tenor y el violón³⁰. Una posible razón de esta necesidad es que al cantar obras polifónicas a cuatro voces, las monjas no podían suplir la voz del bajo, la cual la suplían el bajón y el violón. Además, todos los instrumentos citados (órgano, arpa, bajón y violón) constituyen la base fundamental para la realización del bajo continuo, elemento inherente de la música del período. Vale también subrayar la ausencia de instrumentos melódicos como los violines, chirimías, trompetas, y otros, que se utilizaban con

frecuencia en las catedrales virreinales.

Una vez que se aceptaba a la postulante a título de música, ésta no podía dejar sus obligaciones fácilmente. Aun para cambiar instrumento, por ejemplo, la monja tenía que obtener aprobación del Arzobispado, y repetir el proceso de examinación. El caso de María Rosa de San José, religiosa del Convento de la Concepción, es muy elocuente y merece ser citado extensamente. En 1747 ella envía una solicitud formal al Arzobispado de la ciudad de México pidiendo dejar de tocar un instrumento de música, el bajón, que la ha enfermado:

Yo he exercitado serca de ocho as. [años] con muchas quiebras de mi salud, padesiendo entre otros acsidentes, llagas en la lengua, con tanta ymflamasion, y malignidad, que me pone en peligro de perder la Vida... por lo que me ympide, el exersisio del Vajon... y que solo mientras no toco el Vajon estoy sana, porque a todos los que exersitan dicho ynstrumento, se les haze un callo en lengua, con la continuasion, de hexir con eya la caña. Benefesio que yo no he conseguido, sino que me luye, me adelgaza el cutis de la lengua, asta serse llagas muy pernissiosas... que totalmente me ympiden el exersisio de dicho ynstrumento, con manifesto peligro de perder dicho miembro, lo que es patente a todas las Religiossas, que an ocurrido a uxiliarme, en dicho acsidente³¹.

Agrega más adelante que además de sufrir la enfermedad, padece del “sentimiento” de no poder cumplir su función de “suplir los bajos”, tan importante para los conventos femeninos, como ya he señalado, y “por tenerlo por necesario para el coro la Maestra Vicaria de coro y demás músicas”. Ante este problema, María Rosa de San José ha optado por estudiar otro instrumento que sustituya eficazmente al bajón: “me he aplicado, a aprender, con todo empeño el Violón, para suplir con el los Vajos... en que acompaño a satisfacción de dichas Madres”. Para poder aprender el violón, nos dice que ella misma ha pagado “ocho pesos cada mes a un Maestro, quitándomelo del comer”. Al final de su carta, pide (suplica más bien) que se le permita examinarse en el violón, y que se cambie su título de “bajonera” al de “violón”. Después de la petición que hace María Rosa, la Madre Priora del convento, así como el médico y otras monjas, ofrecen testimonios que certifican haber visto las llagas en la lengua de la bajonera.

La historia de María Rosa de San José introduce otra actividad importante de la música en los conventos: la educación musical³². Por un lado, algunas monjas cumplían la tarea de dar instrucción musical, ya que existieron escuelas de música que fueron parte de los conventos³³. Thomas Gage nos recuerda también la importancia de la educación musical en los conventos:

Los caballeros y otros ciudadanos confían la educación de sus hijas a estos conventos de monjas, donde se les enseña a hacer toda clase de dulces y confituras, todo tipo de bordados, a interpretar toda clase de música, que en esa ciudad es tan hermosa que me atrevo a decir que la gente se siente más atraída cuando va a misa por su encanto que por el placer de servir a Dios (p. 171).

Josefina Muriel nos señala la importancia en general que tenía la música en la educación de las niñas:

Cuando se hojean crónicas o historias de las viejas instituciones coloniales, saltan a la vista con frecuencia los datos sobre educación musical. Así podemos afirmar que en general *en todos los conventos* donde había niñas educandas, en los *colegios y beaterios* de tipo docente, había clases de música³⁴.

Por otro lado, las monjas a su vez podían recibir entrenamiento musical con maestros privados. En unos autos de 1710, encontramos una petición hecha directamente por la madre de la candidata, doña Francisca del Águila Moctezuma, quien solicita el ingreso de su hija, Josefa de la Torre, al Convento de San Jerónimo a título de música. Este documento revela un proceso interesante. Josefa de la Torre recibía clases de órgano de nada menos que el maestro de capilla catedralicio, Antonio de Salazar, y del organista de la misma iglesia, Manuel de Sumaya³⁵. Ante la necesidad aparente de organista en San Jerónimo, el maestro de capilla había “prestado” a Josefa a la Madre Vicaria de Coro, donde al momento de la petición se encontraba la aspirante. Dice la petición de doña Francisca:

[L]a cual [hija] está en dicho convento en compañía de una Religiosa deuda suya la Ma. Margarita de Sn Joseph y por averla prestado a la Ma. Vicaria de Choro el Maestro de Capilla de la Santa Iglesia [Antonio de Salazar] a quien en compañía del Br. Dn Manuel Sumaya, organista de dicha Santa iglesia, concedio V.S. su licencia para que le enseñasen organo³⁶.

En otros documentos encontramos noticias del ingreso de maestros de música a los conventos. Por ejemplo, Sor Mariana de la Asunción, abadesa del convento de San Jerónimo, solicita licencia en 1648 para que “los maestros de música entren a dar lección entre las dos puertas”. Más adelante incluso identifica a los maestros: “Los maestros de musica dos de la nobisia que es Bartolome de Çelí y Domingo Ximénez y a otra niña Bernabé de Isla que es su sobrina con lisensia de V. Md. an entrado otro y Mtro. Organista que da lesion”³⁷. El entrenamiento musical de las novicias era esencial para poder asegurar que el convento contara con músicas apropiadamente entrenadas, y así llenar sus necesidades musicales.

Además de la instrucción que daban y recibían las monjas, existía también la educación musical general que todas las monjas tenían que recibir para poder participar en el canto de los oficios divinos y de la misa. Esta responsabilidad estaba a cargo principalmente de la Vicaria de coro, de quien nos ocuparemos más adelante. También debemos considerar los manuales musicales, que los conventos utilizaban para fines de instrucción musical. Uno de éstos es el *Ritual Carmelitano*³⁸, obra en dos tomos que fue conocido y usado en Nueva España³⁹. El primer volumen se divide en tres secciones: 1) Explicación del canto llano y figurado, 2) Directorio del coro: Del modo de entonar y cantar los Divinos Oficios y 3) Orden de Misas⁴⁰.

El *Ritual* fue escrito en respuesta a un “Decreto del Definitorio General de la Orden Carmelita” del 6 de marzo de 1787, el cual se imprime en el manual. Este decreto buscaba uniformidad en las prácticas musicales en todos los conventos de religiosos y religiosas de España y las Indias; o sea, en las palabras del decreto, que “en nuestros

Templos resuene una misma voz, aunque estén situados en distantes, y diversas Provincias” (p. xi). Entre las consecuencias que este decreto produjo fue el de limitar la creación de libros de coros: “Que no se hagan en los Conventos Libros de Coro, hasta tener aviso nuestro, pues meditamos hacer una Impresion en Libros manuales, que contengan todo lo que se debe cantar en nuestras Comunidades” (*id.*).

Abundan las direcciones musicales para los directores de los coros conventuales y para todos los miembros que participaban en el canto. Algunas son muy curiosas y nos ofrecen detalles interesantes sobre las prácticas musicales de la época. Por ejemplo, las instrucciones a los directores de coro (“Regentes de Coro”) de cómo se debe marcar el compás de la música indican que: “Esta *accion* ó *señal* llamada *Compás*, se hará con la mano derecha quando haya necesidad con mucha prudencia, y no con modos extraordinarios ó ridículos, ni con estrépito” (p. 69). Al darse instrucciones a los/las cantores/as, parece advertirse que éstos/as habían desarrollado algunos malos hábitos:

Se cuidará de pronunciar [el latín] clara y distintamente, echando la voz con naturalidad, sin violencia, no hacer gestos, ni torcer la boca, ó menear la cabeza... Asimismo en el Coro cantarán todos iguales, á punto firme y unisonal, sin permitir, que los particulares hagan *voces distintas* con pretexto de *armonías*, *falsetes*, *tercerillas*, ó *quiebro*s, que llaman *gambetas*, que es opuesto á la seriedad y magestad del Coro, y á la gravedad del Canto (pp. 70-71).

Se insiste mucho en el proemio y en el decreto que las comunidades lleven a cabo una labor intensa de educación musical, principalmente a los/las jóvenes, para mejorar el nivel musical de los conventos carmelitas⁴¹. Es evidente, como esta documentación demuestra, que en los conventos se vivía una rica actividad docente, tanto por la educación musical que ofrecían las monjas, como la que éstas recibían de maestros privados, y en la instrucción general que las monjas tenían que recibir en el convento para cumplir con sus obligaciones litúrgicas.

Al lado de la instrucción musical, debemos considerar qué se hacía con respecto a la composición musical. Es un hecho que se componía música en los conventos. Josefina Muriel encuentra los nombres de monjas músicas, algunas de las cuales se dedicaron a la composición⁴². Robert Stevenson identifica a una mujer colonial compositora, doña María Joachina Rodríguez, de quien existe una obra vocal, *Músicos Ruyseñores, Cantata Dúo al Nacimiento*, la cual sobrevivió en la colección musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla; según Stevenson, esta obra es el ejemplo más temprano que se conoce de una compositora colonial⁴³. La tarea de reencontrarnos con estas figuras musicales aguarda la investigación⁴⁴.

Los documentos conventuales que he consultado no nos dicen nada de la composición en los conventos. En los autos de la visita que Fray Payo de Ribera hizo en el Convento de San Jerónimo en 1673, ordena que “se den a la Madre Vicaria del Coro cada año veinte pesos, como ha sido costumbre, para el regalo del maestro que compone la música”⁴⁵. Esto no quiere decir, sin embargo, que algunas monjas no hayan practicado la composición. De hecho, éste ha sido uno de los temas de gran especulación con

respecto a Sor Juana, quien tuvo una instrucción musical muy sofisticada, aunque hasta la fecha no hemos encontrado ninguna documentación que confirme si compuso o no⁴⁶.

Las listas de empleados que ofrecían servicios fijos a los conventos, según aparecen en los autos de visitas del Arzobispo, no incluyen músicos de afuera como empleados regulares. Las lecciones musicales eran pagadas por las monjas mismas, y los compositores eran probablemente contratados por comisión. En los ya citados autos de la visita a San Jerónimo se indica que el convento podía también contratar, en caso de necesidad, a quien cantara ciertos servicios:

[Q]ue el cantar las Paçiones sea a cargo de los capellanes de dicho combento. Y si por razon de no tener la habilidad que combiene en la musica para dicho efecto, busquen quien supla su falta a su costa ayudando para ello el dicho combento con veinte pesos y no mas⁴⁷.

Todas las actividades musicales de carácter oficial quedaban en manos del convento mismo. Para cumplir estas funciones, además de las cantoras, cada convento tenía una monja que ocupaba el puesto de Vicaria del Coro. Las constituciones de los conventos ofrecen información sobre esta función. Citaré solamente un ejemplo que proviene de la *Regla y constituciones* de las Religiosas Jerónimas del Convento de San Lorenzo de México. En este documento se define, en términos generales, las funciones de la Vicaria de Coro:

La vicaria de coro ha de tener cuydado de que el Oficio Divino se cante, y reze con mucha devocion, haziendo se diga con la debida pausa, teniendo cuydado de que las Religiosas ayuden al Coro en lo cantado y rezado, y quando alguna se descuydare adviertalo con charidad; sean muy cuydadas en estudiar las ceremonias del Ceremonial assí para la Semana Santa, como para todo el año porque las puedan enseñar, advertir a sus tiempos, y hazerlas practicar a las demas Religiosas⁴⁸.

Además de la responsabilidad específica de dirigir a las cantoras e instrumentistas, la vicaria de coro supervisaba la calidad general de los oficios, y tenía que comprar “cuerdas y cañuelas [para los instrumentos]... y petates para los coros alto y bajo”, según encontramos en los citados autos de la Visita de Fray Payo de Ribera, entre otras funciones⁴⁹.

Podemos apreciar la magnitud de la responsabilidad que tenían las monjas músicas en sus conventos. El poder ingresar al convento a título de música, sin embargo, traía consigo importantes beneficios socio-económicos. Ya son varios los investigadores que han dado ejemplos de cómo, tanto España como en Nueva España, el ser admitida oficialmente como música, eximía a las monjas músicas el pago total o parcial de la dote de ingreso al convento⁵⁰. El caso de Antonia Rosa de la Trinidad es un buen ejemplo que ilustra la ventaja económica de ser música. Al entrar al Convento de San Jerónimo en 1692, se le exige a Antonia que pague mil pesos, dos semanas antes de su profesión, y que “los otros dos mill no a de llevar cosa alguno respecto aentran como he dicho por la musica”⁵¹.

Hay un ejemplo en particular que revela la gran importancia que tenía el ingresar al convento a título de música. Juana Díaz de Alcalaz y de los Reyes pide ser admitida como cantora y organista al Convento de la Concepción en 1690. La petición inicial del convento dice que los padres de ella eran “tan sumamente pobres, que por no tener con que dotarla, la enseñaron la música para que pueda conseguir el estado de religiosa”⁵². Se advierte inmediatamente cómo la música podía ser entonces empleada como un mecanismo socio-económico para garantizar el futuro de las niñas novohispanas. Obviamente, la instrucción musical no iba a ser suficiente para dotarla para el matrimonio, pero sí para la vida conventual.

Este breve repaso es apenas una introducción a un fascinante campo de investigación que debería extenderse no sólo a la música, sino a otros quehaceres artísticos. Lejos de ser una mera actividad de entretenimiento, la música en el convento estaba inscrita dentro de un rígido código social regulado por la jerarquía patriarcal eclesiástica. La destreza musical proveía a las aspirantes una puerta de ingreso al convento; a su vez, les permitía a las monjas músicas, una vez dentro del claustro, abrir una puerta a una expresión artística que rompiera el silencio conventual.

-
1. Craig A. Monson (ed.), *The crannied wall: Women, religion, and the arts in Early Modern Europe*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, pp. 3-4.
 2. *Un manuscrito para un convento: El “Libro de música” dedicado a Sor Luisa en 1633. Estudio y edición crítica*, Fundación Edades del Hombre, Valladolid, 1998, pp.102-103.
 3. “The convent as catalyst for autonomy: Two Hispanic nuns of the seventeenth century”, en *Women in Hispanic literature: Icons and fallen idols*, ed. B. Miller, University of California Press, Berkeley, 1983, p. 149.
 4. Soterraña Aguirre Rincón, en su estudio ya citado, señala la falta de estudios en este campo y nos ofrece, en general, una breve introducción a la actividad musical de los conventos españoles de la primera mitad del siglo XVII (pp. 99-109)y, en particular, al Convento de Santa Clara de Carrión de los Condes en Palencia, pp. 110-118; la bibliografía al final del estudio ofrece fuentes relevantes, pp. 715-727.
 5. Un importante aporte a esta área es la colección de estudios editada por Craig A. Monson, *The crannied wall*, ya citado, el cual se ocupa principalmente de Italia durante la Contrarreforma; dos artículos en esta colección, “The traditions of Milanese Convent Music and the Sacred Dialogues of Chiara Margarita Cozzolani”, de Robert L. Kendrick y “Disembodied Voices: Music in the Nunneries of Bologna in the Midst of the Countere-Reformation” de Craig A. Monson, se ocupan particularmente de las actividades musicales.
 6. UNAM, México, 1982, p. 483.
 7. “Divina autem officia ab eis [monjas] alta voce peragantur, non a mercenariis ad id conductis, et in missae sacrificio ubi chorus quidem respondere solet, respondeant; partes vero diaconi vel hypodiaconi in sacri Evangelii vel canonicae Epistolae aut alterius sacrae lectionis recitatione non usurpent. Vocis modulatione atque inflexione aliove cantus artificio, quod figuratum vel organicum appellatur, tam in choro quam alibi abstineant” [“Exhibitum examinandum patribus die 20 novembris 1563”, S. Ehses (ed.), *Concilii Tridentini Actorum, Pars Sexta, (17 Sept. 1562 - 4 Dec. 1563)*, no. 357, Freiburg, 1924: 1040-4] (texto latino y referencia bibliográfica en Aguirre Rincón, p. 101). Cit. por Barbara G. Jackson, “Musical Women of the Seventeenth and Eighteenth Centuries”, en *Women & music: A history*, ed. Karin Pendle, Indiana University Press, Bloomington, 1991, p. 64; subrayado y paréntesis en Jackson.
 8. La vida musical en los conventos europeos fue realmente muy intensa y variada, como lo muestran Craig Monson y Robert Kendrick en sus estudios de conventos italianos. Según Barbara G. Jackson: “More than

- half the music published by women in Northern Italy in the seventeenth century was by nuns” (p. 64). La lista de monjas italianas que se dedicaron a la composición musical es muy extensa; entre éstas cabe resaltar el caso excepcional de la contemporánea de Sor Juana Inés de la Cruz, Isabella Leonarda (1620-1704), quien publicó más de 200 obras en 20 volúmenes (Jackson, pp. 64-66).
9. *Vida de Sor Juana*, ed. E. Abreu Gómez, Antigua Librería Robredo, México, 1936, p. 27.
 10. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1983, p. 311.
 11. *Obras completas*, ed. A. G. Salceda, FCE, México, 1957, t. 4, p. 451.
 12. Agradezco a María del Carmen Reyna y a Antonio Rubial por dirigir mi atención a los ejemplos de Irving Leonard y Thomas Gage, respectivamente, que cito a continuación.
 13. *Baroque times in Old Mexico: Seventeenth-century pens, places, and practices*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1959, pp. 11-12.
 14. La historia tiene un apéndice interesante. Fueron precisamente estas dos monjas músicas quienes en miras de realizar una reforma en su convento concepcionista, terminaron fundando el Convento de San José o Santa Teresa la Antigua de la Orden Carmelita Descalza. Nos informa Muriel que Fray García no les brindó el apoyo en la fundación del convento, pese a las tardes musicales que le proveían las monjas; o sea, su música careció de la consabida virtud órfica de la persuasión: “La actitud de [Fray García] ...era sumamente curiosa. Asistía al convento de Jesús María para oír tocar música a Sor Inés de la Cruz y a Sor Mariana de la Encarnación, pero en cuanto las monjas empezaban a insistir en la fundación, el arzobispo no se mostraba amigo y les negaba amablemente su ayuda. En cierta ocasión llegó a decirles que fundaría el convento si llegaba a ser virrey... Mas un día el arzobispo fué hecho virrey, pero entonces se olvidó de sus promesas” (*Conventos*, p. 358).
 15. Thomas Gage, *Viajes por la Nueva España y Guatemala*, Crónicas de América 30, Madrid, 1987, p. 171.
 16. La valiosa documentación ofrecida por María del Carmen Reyna al final de su trabajo *El Convento de San Jerónimo: Vida conventual y finanzas* (INAH, México, 1990), fue un punto de partida fundamental para este estudio. Agradezco profundamente al Archivo General de la Nación por permitirme realizar esta investigación y en particular al Sr. Roberto Beristain por su generosa ayuda.
 17. Antonio de Salazar reemplazó a Joseph de Loaysa y Agurto (ver nota *infra*) como maestro de capilla en la Catedral de México en 1688. Al igual que Loaysa y Agurto, colaboró con Sor Juana, componiendo música para sus ciclos de villancicos. Ocupó el puesto de maestro de capilla hasta su muerte en 1715 (Robert Stevenson, “Sor Juana’s Mexico city musical coadjutors: José de Loaysa y Agurto and Antonio de Salazar”, *Inter-American Music Review*, 15, 1996, pp. 28-37).
 18. Bienes Nacionales (BN) 405.2 (1710). Antonio de Salazar, maestro de capilla de esta santa iglesia digo: que en cumplimiento del decreto se examinó en el arte de música a Josepha de Torres Moctezuma en el Convento de San Jerónimo; cursivas mías.
 19. BN 128.27 (1690). Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende para coro y velo negro a título de música Da. Juana Díaz de Alcaláz y de los Reyes en el Convento de Na. Sra. de la Concepción.
 20. BN 128.9 (1692). Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende recibir en el Convento de San Jerónimo, Antonia Rosa de la Trinidad para religiosa de velo negro, al título de música.
 21. BN 128.9; véase, también, Robert Stevenson, “Sor Juana’s Mexico city musical coadjutors”, pp. 23-27. Joseph de Loaysa y Agurto [sus apellidos aparecen también como Agurto y Loaysa] floreció en la Ciudad de México entre 1647 y 1695. Es uno de los compositores virreinales más importantes del siglo XVII. Reemplazó a Francisco López Capillas como maestro de capilla de la Catedral de México. Fue también uno de los colaboradores de Sor Juana, ya que compuso música a varios de sus ciclos de villancicos entre 1676 y 1685, para ser cantados en la Catedral de México. En 1688, Loaysa y Agurto fue reemplazado por Antonio de Salazar (ver nota *supra*); sin embargo, Loaysa y Agurto continuó en la planilla de los músicos catedralicios (Stevenson, “Coadjutors”, pp. 23-27). En varios de los autos que cito en este trabajo los examinadores son Antonio de Salazar, como maestro de capilla, y Loaysa y Agurto como músico de la catedral.
 22. BN 130.27 (1694). Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende recibir en el Sgdo. Convento de la Concepción para Religiosa de Velo negro a título de música Juana Theresa de San Antonio y Serrano.
 23. BN 128.9.
 24. BN 128.27.

25. BN 128.9.
26. BN 130.43 (1695). Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende recibir en el Sagrado Convento de San Jerónimo para religiosa de velo negro Juana de Gálvez y Escalona, a título de música.
27. BN 130.50 (1695). Autos hechos sobre el hábito de bendición que pretende recibir en el Sagrado Convento de San Jerónimo para religiosa de velo negro a título de música, Margarita Luisa Domínguez.
28. BN 128.27.
29. BN 128.9.
30. BN 130.43.
31. BN 85.5 (1747). Ma. Rosa de San José, religiosa del Convento de la Concepción, solicita dejar de tocar un instrumento de música que la ha enfermado.
32. Aunque en este estudio me concentro en las prácticas conventuales, cabe citar dos ejemplos importantes sobre la instrucción musical femenina en el virreinato. Uno de estos ejemplos es el del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, institución que había sido fundada en 1743 y que funcionó originalmente como conservatorio de mujeres (véanse los trabajos de Miguel Bernal Jiménez: *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Siglo XVIII)*, Universidad Michoacana de San Nicolás, Morelia, 1939; así como “La música en Valladolid de Michoacán”, *Nuestra Música*, 3, 1951, pp. 153-176). El otro ejemplo es el de la instrucción musical en los colegios de niñas de Josefina Muriel (*La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, pp. 148-151).
33. Cf. Robert Stevenson (ed.), *Music in Mexico: A historical survey*, Thomas Y. Cromwell, New York, 1952, pp. 158-159.
34. *Cultura...*, p. 483; subrayado en el original.
35. Manuel de Sumaya [Zumaya] fue organista de la Catedral de México, y luego maestro de capilla al reemplazar a Antonio de Salazar en 1715. Entre su extensa obra musical figura el crédito de haber compuesto la primera ópera novohispana, de la cual se conoce su libreto, *La Parténope*, escrita en 1711
36. BN 405.2.
37. Templos y Conventos (TC) 158.56 (1648). Sor Mariana de la Asunción, abadesa del convento de San Jerónimo, solicita licencia para que puedan entrar el médico y demás personas del servicio. Robert Stevenson sugiere que “Under this proviso, not only Salazar but two prior Mexico City Cathedral maestros de capilla may have given Sor Juana personal music instruction (López Capillas... and his successor Agurto y Loaysa)”; “Sor Juana Inés de la Cruz’s musical rapports: A tercentenary remembrance”, *Inter-American Music Review*, 15 (1996), p. 9, n. 24.
38. *Ritual carmelitano. Parte Primera. Instrucciones de canto llano y figurado a uso de los religiosos y religiosas de la Orden de Descalzos de Nuestra Madre Santísima la Virgen María del Monte Carmelo, de la primitiva observancia, en esta congregación de España é Indias*, Joseph Doblado, Madrid, 1789.
39. Poseo una copia que encontré en una venta de libros usados en la Ciudad de México. Entre las anotaciones de este ejemplar se encuentra una que dice “Pertenece al Convento de Carmelitas de Puebla” y una lista de nombres de frailes, quienes fueron quizás miembros del mismo convento.
40. Para la primera sección, “Explicación del canto llano y figurado”, su autor se basa en numerosas fuentes teóricas, entre las cuales se destacan reconocidas figuras de la teoría musical española tales como Salinas, Nasarre, Lorente, Montanos y Cerone. Esta primera sección es un valioso compendio del pensamiento teórico musical de la época.
41. Lo aquí mencionado del *Ritual* es solamente una pequeñísima fracción de la amplitud de información que incluye; actualmente preparo un estudio más amplio sobre este texto para una próxima publicación.
42. *Cultura femenina novohispana*, pp. 486-489.
43. “Sor Juana Inés de la Cruz’s musical rapports”, pp. 8-9, 16.
44. A partir de 1992 comenzaron a florecer grabaciones de música colonial y de esta amplia muestra discográfica es notoria la ausencia de mujeres compositoras; véase Mario A. Ortiz, “Latin American Colonial music: A selected discography”, *LAMusiCa: Latin American Music Center Newsletter*, 2.1 (1995), pp. 21-23.
45. BN 259.27 (1673). Autos de la visita que el Illmo. y Rmo. Y Sr. Obispo Fray Payo de Ribera, Arzobispo de este Arzobispado de México del Consejo de Su Majestad mi Sr., hizo en el Sagrado Convento de San Jerónimo.

46. Sobre si Sor Juana compuso música o no, véase Mario A. Ortiz, *Del ars musica al ars poetica en Fray Luis de León y Sor Juana Inés de la Cruz*, Diss. Indiana University, 2000, pp. 21-23.
47. BN 259.27.
48. *Regla y constituciones, que por autoridad apostolica deben observar las Religiosas Geronymas del Convento de S. Lorenzo de la ciudad de Mexico*, Herederos de la viuda de F. Rodriguez Lupercio, México, 1707 (Lilly Library, Indiana), p. 100.
49. BN 259.27.
50. Cf. S. Aguirre Rincón, *op. cit.*, p.100; I. A. Leonard, *op. cit.*, p.68; Muriel, *Cultura...*, pp. 482-483; Robert Stevenson, "Sor Juana Inés de la Cruz's musical rapports", p. 9.
51. BN 128.9.
52. BN 128.27.

LA IMITACIÓN DE GÓNGORA EN EL *SUEÑO* DE SOR JUANA

José Pascual Buxó

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

¿PARA QUÉ VOLVER AL ESTUDIO DEL *SUEÑO* DE SOR JUANA SI YA TANTOS CRÍTICOS EMINENTES HAN DESENTRAÑADO, AL PARECER, SUS MÚLTIPLES DIFICULTADES TEMÁTICAS Y ESTILÍSTICAS? SUPERADOS –POR LO MENOS DESDE HACE MEDIO SIGLO– LOS PREJUICIOS ANTIGONGORINOS Y ESTUDIADOS CON TESÓN Y PERSPICACIA ¿QUÉ ASPECTOS DE LA INTRINCADA Y RIQUEZIMA TRAMA DE ESE MAGNO POEMA PODRÍAN AÚN PERMANECER OCULTOS PARA LOS LECTORES DE HOY? BIEN SABEMOS QUE EL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE UN TEXTO LITERARIO SE HALLAN CONDICIONADOS POR LOS GUSTOS Y LOS SABERES DE SUS EXÉGETAS Y QUE, POR LO MENOS EN UN PLANO TEÓRICO, SON SUS “ARCHILECTORES” CONTEMPORÁNEOS LOS MÁS CAPACITADOS PARA LLEVAR A CABO UN EXAMEN CRÍTICO –ESTO ES, EXPLICATIVO Y VALORATIVO– DE AQUELLAS OBRAS LITERARIAS DE NUESTRO SIGLO DE ORO QUE, COMO LAS *SOLEDADES* DE GÓNGORA O EL *SUEÑO* DE SOR JUANA, CONSTITUYEN LOS MÁS ALTOS EJEMPLOS DE UNA TEORÍA Y DE UNA PRÁCTICA POÉTICAS EN LAS CUALES LA VARIADA GAMA DE CONOCIMIENTOS, LAS SUTILEZAS DEL CONCEPTO Y LA ELEGANCIA LATINA DE LA EXPRESIÓN SE ALIARON CON EL PROPÓSITO DE CREAR UN NUEVO GÉNERO DE BELLEZA ERUDITA.

No será inútil aducir ahora algunos pasajes de la *Agudeza y arte de ingenio* en que Baltasar Gracián formuló los principios y señaló los recursos de esa nueva estética literaria: “Eran los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio... La imitación [espontánea de la naturaleza] suplía al arte, pero con desigualdades de substituto, con carencias de variedad”. Si un silogismo se arma con reglas, “fórjese con ellas un concepto”, porque “entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos... *No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura*”¹. O diciéndolo con abusiva brevedad: en la era de las exploraciones y los descubrimientos, la poesía no había de conformarse con ser resultado del azar, sino del meditado hallazgo de nuevas e inéditas correlaciones entre los juicios del entendimiento y los artificios de la invención². Y así lo postulaba Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* (Madrid, 1648):

es el sujeto [o asunto] sobre quien se discurre y pondera... un como centro de quien reparte el discurso líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, cualidades, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etcétera... valos careando de uno en otros sujeto, y unos con otros, entre sí; y en *descubriendo alguna conformidad o conveniencia*, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza³.

Y por poner un ejemplo de los llamados “conceptos por correspondencia y

proporción”, citaba aquel soneto que Góngora dedicó a don Cristóbal de Mora en el cual, partiendo de la disemia del apellido de su noble protector con el árbol de ese nombre, estableció –siguiendo la lección de los *Emblemas* de Alciato– la correspondencia entre el Moral, signo de la Prudencia, con la Perseverancia atribuida a la palma y la Virtud del laurel⁴ para pasar después, según notaba el mismo Gracián, a “combinar sus empleos [de Góngora] con el [empleo] moral de su patrocinio” –esto es, la disposición poética de don Luis para alabar las virtudes que atribuía al marqués de Castel-Rodrigo– “cantando ave o cisne en sus ramas, hilando como gusano de seda... alimentándose de lo moral, y concluye, peregrino en sus soledades, votándole su camino”, esto es, solicitando su amparo, ofreciéndose a componer un canto que ensalzase sus hazañas y virtudes (que oscurecerían otras menos claras que las suyas) y jurando consagrar su vida al servicio de ese ansiado protector:

Gusano de tus hojas me alimentos,
pajarillo sosténgame tus ramas
y ampáreme tu sombra peregrino.

Hilaré tu memoria entre las gentes,
cantaré, enmudeciendo ajenas famas,
y votaré a tu templo mi camino.

Postuló Gracián un sinfín de variedades de la agudeza; unas, que podríamos llamar comunes, como las de “proporción” o “improporción y disonancia” establecidas entre los “extremos” del sujeto de que se trate, o la que se logra por medio de la “ponderación misteriosa” (que consiste en “levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto”); los “conceptos por acomodación de verso antiguo o de algún texto o autoridad”, especie de agudeza que exige “sutileza y erudición” y, en fin, la “agudeza por alusión”. Otras son las “compuestas”, entre las que destacan “la docta erudición” y “las fuentes de que se saca”, así como “la ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa”. Esbozaré brevemente el carácter e intención de dos recursos típicos de la poética barroca, que luego podrán servirnos de ayuda para un examen más detenido del poema de Sor Juana: la “alusión” y la “aplicación y uso de la erudición noticiosa”. Consiste el “artificio formal” de la primera “en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente”, con lo cual adquiere el poema un carácter enigmático que convoca al lector al descubrimiento de las fuentes evocadas. Pone Gracián, entre otros, el ejemplo de un romance de don Antonio de Mendoza a la Virgen María que comienza aludiéndola por solos sus atributos, esto es, por la “historia o circunstancias” que le corresponden:

Hermosa, fecunda estrella
del mar, donde en vez de puerto,
nauficante el sol humano

buscó tierra y tomó cielo...
Cuya tierna planta hermosa
pisa del dragón más fiero,
el voraz, rugiente, altivo,
sañudo, erizado cuello.

Al no declarar enteramente la entidad del sujeto al que se refiere, sino sólo apuntándolo, el “concepto –concluye Gracián– se hace más preñado y dobla el gusto al que lo entiende”. En efecto, antes de llegar al final del romance donde el autor hace explícito el nombre del sujeto de quien se venía predicando “misteriosamente”, el lector avisado –y en esta materia todos los españoles lo serían necesariamente– ha ido descubriendo con satisfacción la entidad teológica de aquella “estrella de mar” cuyas plantas pisan la cerviz del “dragón más fiero” Satanás.

No siempre, sin embargo, puede explicarse la agudeza por alusión como un caso de perífrasis léxica en el cual, para decirlo con Dámaso Alonso, “la imaginación describe un círculo, en el centro del cual se instaura, intuita, la palabra no expresa”⁵. Entre la perífrasis de las “crestadas aves / cuyo lascivo esposo vigilante / doméstico es del sol nuncio canoro” (*Sol.*, I. 292-294), esto es, las gárrulas “gallinas”, y la alusión a diferentes atributos de la “emperatriz de la Gloria” del romance que acabamos de citar, existen más diferencias sustanciales que semejanzas formales, pues mientras que en el caso de las “esposas del gallo” todos los componentes léxicos conspiran para instalar en la mente del destinatario la entidad del sujeto mostrenco a quien corresponden los predicados, en el caso de María, Madre de Dios, es preciso reconocer que tales predicados forman parte, no tanto de una ingeniosa perífrasis léxica, sino de un discurso mariano subyacente en que se explanan esos atributos simbólicos; en otras palabras, que lo eludido y aludido no es tan sólo un nombre, el de María, sino todo un texto o, si se prefiere, fragmentos de un discurso ideológico repetido en múltiples instancias textuales, glosado sin descanso en la prédica religiosa y cuyo referente invariable es un paradigma doctrinario con sus analogías simbólicas perfectamente establecidas y fielmente reiteradas tanto por medios verbales como icónicos, es decir, en la pintura y en la oratoria sagradas. Siendo esto así, la agudeza por alusión sería, en muchos casos, una modalidad concentrada de la que Gracián llamó “ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa”: paráfrasis recreadora de un texto autorizado y canónico que subyace –en función de hipotexto– a sus innumerables glosas⁶.

Decía el autor de la *Agudeza y arte de ingenio* que la erudición “consiste en una universal noticia de dichos y hechos, para ilustrar con ellos la materia de que se discurre”; cuando concurren en ella “lo realzado del asunto, la agudeza de la invención y la variedad de la escogida erudición, hacen un todo muy perfecto y acepto”. Y añadía que, tanto como de las noticias de las cosas antiguas, ha de echarse mano de las modernas, porque éstas “lisonjean con su novedad” y las otras pueden enfadar por causa de sus uso reiterado (Discurso LVIII). Sin embargo –advertía en el Discurso siguiente– “no basta la sabia y selecta erudición; *requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la*

acertada aplicación de ella". Trátase, pues, de establecer una "correlación que se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica"; pero esta especie de agudeza no consiste sólo en el descubrimiento de alguna paridad entre las circunstancias del sujeto y sus términos de comparación, es menester realzarla ingeniosamente, esto es, ilustrar o enaltecer dicha semejanza de manera inusual. Así, por ejemplo, Luis Carrillo "transformó en identidad" la semejanza que se descubre o establece entre el amante y la salamandra que vive dentro del *fuego*. Gracias también a la disemia de este vocablo ("llama o brasa" y su significado traslaticio: "ardor que excita la pasión de amor") el ígneo corazón del amante quedará sustancialmente transfigurado en el fabuloso animal:

De la salamandra dicen
que en el fuego viva está;
por mi corazón lo digo,
que a más fuego, vive más.

La semejanza aquí ponderada se funda en un "decir" o, mejor, en un "saber" o "creer", esto es, en una "universal noticia de dichos y hechos" textualmente fijados y transmitidos y en cuyo conjunto se constituye la ciencia y conocimiento de las cosas, tal como define el *Diccionario de Autoridades*. Bien decía Gracián que "hállanse muchos libros que son como almacenes de la erudición o, por mejor decir, fárragos donde están hacinados los dichos, apotegmas y sentencias; éstos enfadan luego; mejores son los que la ministran sazónada, dispuesta y aplicada" (Discurso LVIII). ¿Y cuáles eran esos libros que, contrariamente a los vulgares repertorios enciclopédicos, aplican sazónadamente – esto es, con brevedad y gracia– las noticias acerca de todas las cosas del mundo? Estoy seguro de que Gracián pensaba en los libros de emblemas, artificio de que él mismo se valió en el capítulo XXI de *El discreto*, para glosar con punzante ironía el Emblema CLX de Alciato que lleva por mote "Mutuum Auxilium" y en cuyo cuerpo o figura se pinta a un ciego que carga sobre sus hombros a un cojo que le marca el camino. A mi juicio, la fuente textual en que fundó Carrillo la aplicación erudita de la ígnea salamandra bien pudo ser uno de los *Emblemas morales* (Madrid, 1610) de Sebastián de Horozco y Covarrubias, el que lleva por *mote* "Donde tú vives, yo muero", y cuya *pictura* representa, imbricados, a un sátiro y una salamandra metidos en el fuego; la *subscriptio* concluye diciendo:

En un serao [*sic*] de noble ayuntamiento,
al vil abrasa el fuego de la dama,
y al bueno ilustra su amorosa llama.

Claro está que Carrillo no ponderó las diferencias entre el amor ferino y el honesto, ni la calidad moral de los contrapuestos amantes, como hizo Horozco, sino que realzó con

una imagen hiperbólica la intensidad de su pasión; y en efecto, el hallazgo de esa posible fuente emblemática “dobla el gusto” al lector, que quizá llegue a envanecerse de su memoria o perspicacia.

Los mencionados casos de agudeza por “alusión” o por “erudición noticiosa”, al igual que otros muchos de los clasificados por Gracián, no dejan de remitirse a los ejercicios que los profesores de retórica hacían practicar a sus alumnos con el fin de que éstos acrecentaran su “copia rerum ac verborum”, es decir, la habilidad en el manejo del caudal léxico, así como la capacidad para practicar la *imitatio* en la “reproducción, variada y modificada, de modelos literarios”; a esto se unía el desarrollo de su competencia para el establecimiento de las *similitudines rerum* o creación de imágenes que, avivadas por la fantasía, alcanzaran a tener gran fuerza expresiva y plástica⁷. Claro está que lo bien aprendido por los estudiantes sería puesto en práctica con mayor perfección por los oradores o poetas profesionales, quienes extremarían el uso de tales recursos en busca de más originales logros estéticos. En su epístola “Ad Lucilium” dio Séneca la más afortunada metáfora del laborioso proceso de la *imitatio* y de los sabrosos frutos que de ella pueden obtenerse: “debemos imitar a las abejas y poner por separado lo que hemos recogido en diferentes lecturas... después reunir estos diferentes jugos y darles por nuestro trabajo un sabor compuesto de todo ello, de manera que, si bien se note que está tomado de otra parte, véase sin embargo que no es la misma cosa”.

La *imitación* entendida como un proceso de aprendizaje y la *emulación*, no ya como censura⁸, sino como acto de competencia profesional con un autor prestigioso con quien se desea confrontar la propia obra y aún llevarla a mayor perfección expresiva y complejidad ideológica⁹, son formas mentales y culturales que no podemos olvidar cuando se intenta comprender los mecanismos retóricos y las motivaciones estéticas y psicológicas propias de la literatura hispánica áurea¹⁰. De ahí que, en el caso del *Sueño* de Sor Juana, sea útil reconsiderar el verdadero sentido del término “imitación” utilizado tanto por su editor como por los sacerdotes humanistas que escribieron las aprobaciones de sus obras. La sección de poesías líricas del *Segundo volumen de las obras de soror Juana Inés de la Cruz* (Sevilla, 1692), se inicia con ese “Primero Sueño, que así intituló y compuso la Madre Juana Inés de la Cruz, *imitando* a Góngora”, y en su “Censura” de la *Fama y obras pósthumas del Fénix de México* (Madrid, 1700), el padre Diego Calleja dijo a propósito de este poema que su metro “es de silva, suelta de tasar los consonantes a cierto número de versos, como el que arbitró el Príncipe numen de don Luis de Góngora en sus *Soledades*, a cuya *imitación*, sin duda, se animó en este Sueño la Madre Juana”. Pero no sólo se refirió el padre Calleja a la imitación formal de las *Soledades* y a su explícito propósito de escribir un poema en abierta competencia con el de Góngora, sino también a las profundas diferencias existentes entre uno y otro textos, particularmente en lo que toca a las materias tratadas en cada uno de ellos, pues si las de las *Soledades* eran “capaces de que en ellas la pluma buele con más desahogo”, las escogidas por Sor Juana “son por naturaleza tan áridas, que averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo”. Dicho en palabras actuales, a Calleja no le

pasó por alto la radical originalidad del magno poema sorjuaniano.

Por principio de cosas, el *Sueño* no es el relato de la peregrinación de un joven náufrago que, desdeñado por su amada y desengañado de las falacias de la vida cortesana, se adentra en tierras de pastores y pescadores, cuya natural ingenuidad le permite reencontrarse con los valores morales de una humanidad áurea, primitiva e incorrupta, sino la relación de otro tipo de viaje, más arduo y, sin duda, más reactivo a dejarse moldear por una forma poética bella y exigente: el del alma que, durante el sueño, se contempla en el espejo de su propia inteligencia con el afán –dice Calleja– de “comprender todas las cosas de que el universo se compone”, pero que despierta desengañada por el previsible fracaso de esa imaginaria empresa del entendimiento humano. En efecto, Calleja no sólo dio la clave de las materias tratadas por Sor Juana en su poema, esto es, para decirlo con Gracián, de aquella su “erudición noticiosa” que abarcaba desde la astronomía, la física, la medicina y la sicología, hasta la mitología y las historias profanas y naturales, pasando por los conocimientos teológicos y escriturarios, sino que subrayó su actitud de emulación y competencia, porque no sólo se “animó” a imitar al gran Apolo Cordobés partiendo de su propio modelo estético, sino que eligió materias tradicionalmente menos aptas para ser desarrolladas poéticamente, esto es, para ser tratadas por medio del recurso a los colores retóricos, al *ornatus*, que es a lo que aludía precisamente Calleja al decir que “averlas hecho florecer tanto, arguye maravillosa fecundidad en el cultivo”¹¹. Desde luego, no hay que entender negativamente el hecho de que Sor Juana se ajustara en su poema a los principios de la *aemulatio*, también Góngora –como todos los poetas cultos de su tiempo– recurrió al artificio de la imitación transformadora de modelos prestigiosos y, así, los comentaristas de sus obras han notado la recurrente alusión o recreación de pasajes provenientes de Virgilio, Ovidio, Horacio, Claudiano, etcétera. Aún más, la trama argumental de las *Soledades*, según precisó María Rosa Lida, parece estar directamente inspirada en la *Historia del cazador de Eubea* de Dión Crisóstomo¹².

¿Pero cómo ha sido entendida esta “imitación” por parte de la crítica moderna? Tanto por su eminencia, como por la brevedad del tiempo disponible, sólo me ocuparé de dos de sus críticos más connotados: Alfonso Méndez Plancarte y Octavio Paz, aunque sería injusto no aludir primeramente a un artículo pionero de Eunice Joiner Gates, publicado en 1939¹³, en el que presentó un catálogo comparativo de las numerosas semejanzas o “reminiscencias” léxicas y aun temáticas que se verifican entre ciertos pasajes del *Sueño* y otros de las *Soledades* y el *Polifemo*. En palabras de la autora –que también tenía bien presente la “Censura” del padre Calleja– el *Sueño* “es un poema escrito por Sor Juana en declarada imitación de Góngora”, y aunque su tema es muy otro que el de los poemas gongorinos, “su elaborada estructura imita el estilo y la dicción poética de Góngora”. En efecto, el cotejo de ciertos pasajes del poema de Sor Juana con otros de Góngora no deja lugar a dudas: tanto en el nivel léxico como en el sintagmático las “reminiscencias” son evidentes. Con todo, a mi juicio, la doctora Gates parece haber limitado el concepto de “imitación” poética a las evidentes semejanzas en esos aspectos superficiales del texto,

sin pasar al examen de cuestiones semánticas de mayor entidad, como –pongamos por caso– la amplificación y transformación de los elementos tópicos en los que el texto imitante ha de fundar su distancia respecto del imitado, esto es, que a la patente evocación textual del modelo elegido ha de seguir la consecuente transformación en los niveles semánticos más profundos.

Tomemos, de entre los numerosos pasaje cotejados por la autora, un ejemplo de la *Soledad segunda*. Describiendo una partida de caza de altanería, dicen los versos 881 a 890 que, luego que un baharí hubiese cobrado un doral, hizo su aparición una parvada de cuervas, cuyo negro color “infamó” u oscureció la verdura del prado. Y fue tal la oscuridad que provocaron las alas extendidas de esas aves innumerables que –creyendo haber llegado la noche– se despertó un búho, el cual, también desplegando sus inmensas alas, fue a posarse sobre un montículo cercano. Por supuesto, en ese peculiar universo gongorino donde todos los objetos ordinarios han de ordenarse de conformidad con los paradigmas mitológicos, el búho no podía dejar de atraer el recuerdo de Ascálafo, y así se alude lateralmente al hecho de que el ministro de Plutón fue metamorfoseado por Proserpina en esa ave agorera en castigo por acusarla falsamente de haber comido los frutos del Infierno, con el propósito de que ella no pudiera volver a reunirse con su madre Ceres; con todo, esa alusión a las *Metamorfosis* de Ovidio no es un elemento sustancial del relato gongorino, sino un convencional guiño erudito del cual no podía privarse al lector culto:

... y con siniestra voz convoca cuanta
negra de cuervas suma
infamó la verdura con sus pluma,
con su número el Sol. En sombra tanta
alas desplegó Ascálafo prolijas,
verde poso ocupando...
Más tardó en desplegar sus plumas graves
el deforme fiscal de Proserpina.
que en desatarse, al polo ya vecina,
la disonante niebla de la aves... (vv. 883-894).

Por su lado, en los versos 53 y siguientes del *Sueño*, Ascálafo no es una mera designación mitológica del genérico búho, sino una indispensable referencia al mentiroso ministro de Plutón, a quien corresponde desempeñar una función simbólica esencial en el cuadro de esa primera parte del *Sueño* que ya es costumbre llamar “La invasión de la noche”. Allí, pues, Ascálafo no se inserta en el contexto de una partida de caza a cielo abierto, sino en el ámbito moralmente tenebroso del eclipse solar y formando parte de un conjunto de aves (lechuzas, murciélagos y búhos) por medio de las cuales se simbolizan los más graves delitos; éstas, con

... el parlero

ministro de Plutón un tiempo, ahora
supersticiosa indicio al agorero...

componían una “capilla pavorosa” cuyas notas (“máximas, negras y largas”, es decir) contribuyen a configurar lo que Méndez Plancarte tradujo acertadamente como “el ríspido Coro de la Noche”; en la sobrecogedora quietud de ese ámbito nocturno dominado por los “negros vapores” que emanan de la materia terrestre abandonada por la luz del Sol, sólo podían escucharse las notas emitidas por aquel coro funesto, cuya disonancia parecía acompañarse con el flemático ritmo del viento. Así, pues, en la “acomodación” de aquellos versos o textos autorizados cumplió Sor Juana con los principios poéticos preconizados en el Discurso XXXIV de la *Agudeza y arte de ingenio*, según los cuales han de “ajustar[se] todas las partes de la autoridad [que se cita o alude] a las circunstancias del caso”; esto es, a las de la propia invención poética.

Como todos recordarán, Alfonso Méndez Plancarte publicó en 1951 (año en que se conmemoró oficialmente el tercer centenario del nacimiento de Sor Juana) una edición modernizada, comentada y prosificada de *El Sueño*¹⁴. En su “Introducción” a ese volumen dedicó un párrafo a la “Admiración y emulación de Góngora” en el que notaba que sólo en *el Sueño* —y en un texto coetáneo: el *Epinicio gratulatorio al Conde Galve*— dio Sor Juana “rienda suelta a su muy explicable gusto de correr parejas con Góngora en el hipérbaton latinizante, la sabia oscuridad de las alusiones, la saturación de cultismos y la vasta estructuración de un grave canto lírico-descriptivo, o sea, en los caracteres más refinadamente doctos e intelectuales”. Y después, en el párrafo dedicado al “Sello latinizante y gongorino”, registró la “plétora de cultismo”, el hipérbaton y los demás “ambages” sintácticos que hacen su incansable aparición en el poema de Sor Juana, interpretando tales recursos —a la par de Díaz Plaja— como mecanismos idóneos para la realización del “ideal poético de un lenguaje aristocrático, separado radicalmente del lenguaje normal” por cuanto que responde a una “huída de la realidad” que, en lo estilístico, recurre “a la elusión de la palabra desgastada y a la sustitución por otra que abre una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el de la tradición grecolatina”, tal como había sostenido Dámaso Alonso. Pero en su *Sueño*, Sor Juana no sólo compitió con Góngora en la elección del mismo vocabulario, sintaxis y forma métrica, sino que —en manifiesto homenaje de admiración al Cordobés— hizo “verdaderas citas implícitas” de las *Soledades*, que Méndez Plancarte adujo en sus eruditas “Notas explicativas”, al igual que las muestras de la caudalosa erudición desplegada en ese poema que, al decir de nuestro crítico, “atesora y compacta hermosamente la entera realidad de la Creación”, en franco despliegue —añadiríamos con Gracián— de su “docta erudición” y la diversidad de “las fuentes de que se saca”¹⁵.

Con todo, las imágenes de esa “henchida cornucopia”, que es la metáfora aplicada por Méndez Plancarte a la multitud de referencias culturales que “pululan y se aglomeran” en el *Sueño*, esto es, sus numerosas referencias astronómicas, geográficas, anatómicas y, sobre todo, mitológicas, sin otro fin, en apariencia, que el de construir un

enciclopédico repertorio de motivos científicos y literarios, no sólo cumplen con el propósito culterano de maravillar al lector con el despliegue de aquellas referencias a la vez prestigiosas y enigmáticas, sino que –contrariamente al carácter ornamental que parece haberles atribuido Méndez Plancarte– desempeñan un rol principalísimo en la disposición y significación del poema; en suma, no son meros adornos sobrepuestos a la argumentación filosófica del texto o eruditas y elegantes digresiones, sino la viva encarnación icónico-literaria de esas arduas materias que Sor Juana hizo “florecer” en su poema. En efecto, dentro de la estructura argumental del *Sueño* –cuyas divisiones temático-conceptuales Méndez Plancarte contribuyó a deslindar con agudeza– esas imágenes coloridas e impactantes son consecuencia previsible de uno de los recursos esenciales de la poética barroca: la construcción de imágenes verbales de carácter *ekphrástico* que –a semejanza de las utilizadas por los rétores en su memoria artificiosa– se construyen de conformidad con la representación icónica de los objetos visualmente percibidos. Y también a semejanza de las *images* retóricas –colocadas en los espacios de ese teatro de la memoria de que se servían los oradores para recordar el asunto y el orden expositivo de su discurso– las imágenes poéticas conllevan, junto al halago sensual promovido por la evocación de formas, luces y colores, los estímulos para el desarrollo de una verdadera reflexión intelectual.

En su célebre ensayo “Claridad y belleza de las *Soledades*”, Dámaso Alonso¹⁶ resaltó los principales rasgos estilísticos de las imágenes gongorinas, esto es, las intensas evocaciones de la luz y el color en la descripción de los motivos naturales que constituyen el aspecto lírico substancial de sus poemas mayores. Ciertamente, por más que relaten la travesía del joven naufragante por tierras para él desconocidas, las *Soledades* no tienen un carácter épico, sino lírico-descriptivo; lo que importa en ellas es la representación de los múltiples aspectos de la naturaleza y de las sencillas ocupaciones de labriegos, cabreros y pescadores por la inesperada belleza que el poeta sabe descubrir en ellos a través del “careo” o comparación de unos objetos triviales con otros a los que se concede mayor jerarquía estética. A la par del preciosismo estilístico que prevalece en las descripciones metafóricas de la naturaleza humana o elemental (“el cortejo de los bellos nombres”, como dijo don Dámaso, que al designar, por ejemplo, la blancura de los miembros femeninos con las invariables metáforas de *plata*, *cristal*, *marfil*, *nácar*..., potencian en grado extremo la ilusión cromática, auditiva y táctil de los destinatarios), por medio de esas mismas imágenes se persiguen otras intenciones semánticas: una de ellas, la voluntad de crear a través de recursos lingüísticos efectos de percepción equiparables con los que se alcanzan en la representación pictórica por medio del dibujo y el color. Que en la elaboración de sus imágenes Góngora tenía siempre presentes no sólo los modelos pictóricos, sino incluso sus diversas técnicas, puede comprobarse en inúmeros pasajes de las *Soledades*; valga este ejemplo perteneciente a la *Primera*, en que describiendo a las serranas que se detienen para descansar a la sombra de unos árboles dice que

Ellas en tanto en bóvedas de sombras,

(pintadas siempre al fresco)
cubren las que Sidón, telar turquesco,
no ha sabido imitar verdes alfombras. (vv. 612-615).

Pasaje en el cual se compara la cúpula que forman los árboles umbrosos con una bóveda arquitectónica pintada al fresco con suaves colores, y la hierba sobre la que se tienden las serranas, con las alfombras que se tejían en los famosos telares de Sidón, “célebre en la Antigüedad por sus tejidos teñidos de púrpura y ahora por sus alfombras turquescas”, según anotaba el comentador Díaz de Rivas. Y esta ilusión espectacular, de viva y colorida contemplación de los objetos evocados que siempre suscita la poesía gongorina, fue expresamente destacada por el Abad de Rute, quien en su *Examen del Antídoto* decía que

La poesía en general es pintura que habla y si alguna lo es, lo es ésta [de las *Soledades*]; pues en ella, como en un *lienzo de Flandes*, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montañas, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos... animales terrestres, acuáticos y aéreos.

En la “Introducción” a su edición crítica de las *Soledades*¹⁷ observó Robert Jammes que los “lienzos de Flandes” aludidos por el Abad de Rute bien podrían identificarse con algún cuadro de Pedro Brueghel como *La caída de Ícaro* (pintado hacia 1558), en el que aparece una gran variedad de componentes dispuestos en el primero y segundo planos: un labrador con un poderoso buey que tira del arado, un pastor con sus ovejas, ruinas, acantilados, un barco cercano a la costa y otros más navegando entre las islas, que –en su conjunto– constituyen un paisaje plácido, ajeno a la tragedia de quien se atrevió a volar cerca del sol con alas hechizas. ¿Y dónde queda Ícaro? Su presencia es sólo inducida por la sinécdoque de unos diminutos pies que, muy a lo lejos, sobresalen de la espuma, y en el hiriente resplandor solar que recubre el extenso horizonte, por cuyo medio se alude sutilmente no sólo al desastre de Ícaro, sino quizá también al de Faetonte. Parecería confirmarse así el uso de un procedimiento igualmente apto para la poesía y la pintura: la “disimilación o desemejanza” del sujeto respecto de las imágenes de aquellos “extremos” con los que puede “descubrirse” alguna analogía circunstancial, como es el caso del lienzo ahora considerado. Y acotaba Gracián, que “es más peregrino” este artificio que el de las agudezas por semejanza, pues en ésta “se hace el careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se asemeja” (Discurso XIII). Por lo demás, la función semántica que en los emblemas y empresas desempeña el *mote*, corresponde aquí al título del cuadro cuyo sujeto principal (Ícaro en su caída) se perdería, de no ser por él, entre la multitud de las “entidades que lo rodean”.

Algo debe añadirse todavía, y es que –vistas en su conjunto– bien pueden compararse las *Soledades* con algunos de aquellos lienzos flamencos en que vemos, dispuestos en orden aparentemente caprichoso, un gran número de cuadros y estatuas de temas

diversos y aún contrastantes: esos cuadros dentro del cuadro representan, por poner algún ejemplo, figuras históricas (papas y reyes), mitológicas (Apolo y Dafne), bíblicas (Cristo en la Cruz o el Santo Sudario o Vírgenes enmarcadas por espléndidos arcos florales); en ocasiones, las telas están sometidas a la atenta contemplación del coleccionista y de los curiosos compradores. Responde ese género pictórico a un particular gusto de la burguesía europea: la formación de gabinetes de curiosidades que, por imitar al de Alejandría descrito por Estrabón, dieron origen a los museos modernos. Junto al gusto por la formación de esos gabinetes o museos particulares, se acrecienta también el interés por representar la variedad innumerable de la naturaleza y, en particular, de alimentos terrestres, así como de los enseres en que éstos se sirven o preparan: son los llamados *bodegones* que el *Diccionario de Autoridades* define como “lienzos en que están pintados trozos de carnes y de pescados y comidas de gente baja”; por su prolijidad y verismo, los bodegones pretenden anteponer al placer goloso el placer estético de una persuasiva y a veces perturbadora *imitatio*.

Es notorio el despliegue de pinturas verbales en los poemas mayores de Góngora; sirva ahora de ejemplo un pasaje de la *Soledad primera* que es trasunto de los bodegones pictóricos. Acompaña el Peregrino a unos pescadores que, después de echar sus redes en el estuario, las recobran pletóricas de pescados y mariscos:

Liberalmente de los pescadores
al deseo el estero corresponde,
sin velle al lascivo *ostión* el justo
arnés de hueso, donde
lisonja breve al gusto,
mas incentiva, esconde...
Mallas visten de cáñamo al *lenguado*,
mientras, en su piel lúbrica fiado,
el *congrío*, que viscosamente liso
las telas burlar quiso,
tejido en ellas se quedó burlado.
Las redes califica menos gruesas,
sin romper hilo alguno,
pompa *el salmón* de las reales mesas,
cuando no de los campos de Neptuno,
y el travieso *robalo*,
guloso de los Cónsules regalo (vv. 81-101)¹⁸.

Y no es menos variado y succulento el banquete servido en la boda de los jóvenes labradores, espléndido bodegón montañés descrito en los versos 858 a 882, en el que para “serenar el bacanal diluvio” y “sellar” el fuego con que el vino encendió los estómagos, se sirven a los postres los quesillos fundidos, las carnes de membrillo, las nueces y las sabrosas olivas.

Es evidente que el Abad de Rute inscribía el citado párrafo de su comentario a las *Soledades* en la temática del *ut pictura poesis*, esto es, en las sustanciales semejanzas que, desde Aristóteles, fueron advertidas entre la poesía y la pintura, como artes *miméticas*, esto es, ordenadas a la representación, con distintos medios semióticos, de unas mismas realidades humanas o naturales; pero no siendo ahora posible extenderse en las consideraciones que sin duda el tema merece, sólo haré referencia, por vía de comprobación, a los conocidos *Diálogos de la pintura* del maestro Vicente Carducho, libro publicado en Madrid el año de 1633, y en particular al capítulo IV, “De la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía”¹⁹ donde –siguiendo la lección de Aristóteles y Horacio retomada por tratadistas italianos como Lomazzo y Zuccaro– asegura, por los mismos años en que circulaban entre amigos y adversarios los manuscritos de las *Soledades*, que es “tanta [la] semejanza, unión e intención” que existe entre la pintura y la poesía que deben *imitarse* la una a la otra. Los pintores –continuaba– oirán con admiración a Homero e imitarán –se entiende que en su propio lenguaje mimético, es decir con dibujos y colores– “cuán noble y artificiosamente *pinta* al airado Aquiles o al fuerte Ayax” y, por su parte, los poetas imitarán, esto es, representarán con palabras las cosas de la naturaleza. Entre sus contemporáneos, Carducho menciona con admiración al maestro Valdivielso, en cuyos “Autos divinos *pinta* con superior ingenio tantos afectos, ejercitando la pluma como el pincel”; pondera las habilidades del doctor Juan Pérez de Montalbán cuyas “pinturas” poéticas no tienen par, “*siendo los versos como los lienzos y juzgando los oídos como los ojos*”²⁰, y concede uno de los primeros lugares a don Luis de Góngora, “en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que *pinta*, y que no es posible ejecutar otro pincel lo que dibuja su pluma”²¹.

No hay duda ninguna acerca de la convicción que tanto los poetas como los pintores manieristas y barrocos tenían acerca de las estrechas semejanzas entre esas artes hermanas y, por consecuencia, de la posibilidad de trasladar los procedimientos pictóricos a la poesía, así como los recursos retóricos de la poesía (digamos las formas de la *descriptio*) a la pintura. Pero este recíproco influjo de las artes de la vista y el oído no se limitaba a los géneros que llamamos paisaje, bodegón o retrato, en los cuales los objetos representados por medio de signos icónicos en las artes visuales o de recursos retóricos como la *evidentia* o la *ethopoeia* en la poesía, han de conservar su adherencia figurativa a los seres y objetos representados. Si hubo una explícita relación entre las artes del dibujo y las de la palabra, ésta se dio en las *empresas* y los *emblemas*, donde se pone expresamente de manifiesto la correlación figurativa y semántica de una imagen o *pictura* por medio de un texto suscrito que la describe formalmente y la interpreta o aplica desde una determinada perspectiva filosófica: moral, política o religiosa. Podría decirse que los destinatarios de estos peculiares aparatos semióticos son llevados a una contemplación a la vez visual e intelectual, esto es, a la percepción de ciertas figuras que, sin dejar de remitirse a sus referentes objetivos, evidencian determinados contenidos conceptuales de que esas imágenes son portadoras, según se insinúa en el *mote*, o texto lacónico inserto en la *pictura*, y se glosa en el epigramas suscrito a la misma.

Bien sabemos que los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato, inventor del género, fue la colección más influyente entre los humanistas de los Siglos de Oro; muchas obras se escribieron en toda Europa siguiendo su modelo y en muchísimas ocasiones fueron, de manera explícita o “misteriosa”, aludidas por poetas y pintores. Más aún, muchos emblemas (ya fueran del propio Alciato, o de los españoles de Juan de Borja, Juan y Sebastián de Orozco y Covarrubias, Hernando de Soto, Diego Saavedra Fajardo...) sirvieron de fuente o inspiración a muchísimas composiciones tanto poéticas como pictóricas. Solo a manera de ejemplo, veamos en las *Soledad Primera* un caso complejo de este tipo de vinculación entre ciertas imágenes poéticas con sus correspondientes hipotextos emblemáticos, cuyas figuras simbólicas sirven de expresión a diversos contenidos intelectuales.

Salvado del naufragio, el joven peregrino es recibido, “sin ambición, sin pompa de palabras”, por los “conducidores de cabras”, y él, desdeñado por su amada y escarmentado por sus fracasos en la vida cortesana, encuentra la ocasión para entonar un himno a la vida rústica e inocente de los campos, centrando su canto en dos motivos clásicos: el “templo de Pales” y la “alquería de Flora”, esto es, en las diosas protectoras de los ganados y de la Primavera. Los aborrecibles vicios y asechanzas de la corte no han logrado penetrar en ese “bienaventurado albergue” aldeano:

No en ti la Ambición mora,
hidrópica de viento,
ni la que su alimento
el áspid es gitano;
no la que en vulto comenzando humano,
acaba en mortal fiera,
esfinge bachillera
que hace hoy a Narciso
Ecos solicitar, desdeñar fuentes... (vv. 108-116)

Una apresurada lectura de esos versos podría hacernos creer que en ellos no se encuentra ninguna imagen de carácter pictórico, sino que el poeta se limitó a la mera alusión abstracta de la Ambición, la Envidia, la Ignorancia y el Amor propio, en este caso figurado por Narciso. Y sin embargo, no es así. Cada uno de los atributos o circunstancias mencionados por Góngora con parca economía aluden –como ya notaron algunos comentadores antiguos– a cuatro *Emblemas* de Alciato, los números LIII (“Sobre los aduladores”), LXXI (“La envidia”), CLXXXVIII (“Que la ignorancia debe desterrarse”) y LXIX (“El amor a sí mismo”). En efecto, a la Ambición, propia de los aduladores, califica Góngora como “hidrópica de viento” de conformidad con el epigrama de Alciato que describe a este camaleón simbólico permanentemente bostezando por causa del aire vano del que se alimenta; de igual modo, se descubre el concepto de la Envidia no del todo oculto tras una perífrasis enigmática: “la que su alimento/ el áspid es gitano”, porque así la pintó Ovidio en las *Metamorfosis* y así la describió Alciato, como

vieja astrosa que se alimenta de víboras que le roen el corazón. Por su parte, la Esfinge ostenta en Alciato “cándido rostro de virgen y alas de ave y patas de león”, porque ese triple “aspecto asumió la ignorancia”, haciendo que los hombres se pierden por causa de la rudeza de su entendimiento, por su lascivia o soberbia. De Narciso, ejemplo de amor propio, dice Alciato que la “*filiautía* ha arruinado a muchos hombres doctos que, despreciando el método de los antiguos, buscan nuevos dogmas y no transmiten sino sus propias fantasías”. Claro está que Góngora no se limita a evocar los emblemas mencionados –y otros más, a los que alude un poco más adelante– con el único propósito de que los lectores avisados se regodearan en su identificación; por el contrario, introduce en esos textos emblemáticos modificaciones intencionadas; es el caso de Narciso, que no se limita a la vanidosa contemplación de su imagen en el espejo del agua, sino que solicita la adulación de su enamorada ninfa Eco, antes desdeñaba y ahora convertida en otro “camaleón” cortesano.

Al igual que Góngora y los poetas de su tiempo, también Sor Juana Inés de la Cruz se valió de los procedimientos aludidos: la “ingeniosa aplicación y uso de la erudición noticiosa” y, sobre ella, la construcción de un sistema de imágenes emblemáticas capaces de hacer evidentes al lector, no sólo los caudales de un saber humanístico hereditario, sino de poner ante los ojos de su entendimiento la representación figurada y sensible de los arduos conceptos en que fundó aquella soñada aventura filosófica.

II

En su notorio y controvertido libro sobre Sor Juana²², se preguntaba Octavio Paz en qué puede considerarse el “*Primero sueño* como una imitación de las *Soledades* de Góngora”. Lo es, respondía, “por sus latinismos, sus alusiones mitológicas y su vocabulario” y “por el uso reiterado del hipérbaton”, pero entre ambos poemas “las diferencias son mayores y más profundas que las semejanzas”. ¿Y cuáles son y en qué residen tales diferencias? Decía Paz que Góngora es un “poeta sensual” que sobresale en la descripción de “cosas, figuras, seres y paisajes, mientras que las metáforas de Sor Juana son más para ser pensadas que vistas”²³. Y añadía:

el lenguaje de Góngora es estético, el de Sor Juana es intelectual... en Góngora triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla, resplandece; en Sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro. En lugar de la profusión de objetos y formas de las *Soledades*, el mundo deshabitado de los espacios celestes...²⁴ La tentativa poética de Góngora consiste en sustituir la realidad que vemos por otra ideal... La poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición no es visible. Su tema es la experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos. Góngora: transfiguración verbal de la realidad que perciben los sentidos; Sor Juana: discurso sobre una realidad vista no por los sentidos, sino por el alma.

Examinemos, aunque brevemente, las radicales aunque sugestivas afirmaciones de Paz con el fin de precisar en qué pueda consistir la originalidad del poema sorjuaniano y cuál sea la naturaleza de su relación con el texto gongorino. En primer lugar conviene tener en cuenta que las diferencias u oposiciones señaladas por Paz entre el *Sueño* y las

Soledades responden a una decisión exegética preestablecida: persuadirnos de la modernidad del poema de Sor Juana, que sólo continúa la tradición de la poesía hispano barroca en sus aspectos estilísticos y en sus paradigmas mitológicos, pero que se apartaría profundamente de esa tradición culterana no sólo por la independencia de su talante intelectual (el *Primero Sueño* se habría directamente inspirado en el hermetismo neoplatónico y en los “sueños de anábasis”, más concretamente, en el *Iter extaticum coeleste* de Kircher), sino por el hecho de ser un texto precursor de la poesía moderna: “*Primero sueño* es una extraña²⁵ profecía del poema de Mallarmé *Un coup de dés n’abolira le hasard*, que cuenta también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior”. Y añade: “el parecido es impresionante si se repara en que los dos viajes terminan en una caída: la visión se resuelve en no-visión”²⁶.

Otra cosa conviene aclarar, y es que Octavio Paz parece haber interpretado el término *imitación*, invocado por el primer editor en el epígrafe del *Sueño*, en el sentido restrictivo de seguimiento pacato de un modelo literario y no en el de *emulación*, esto es, de imitación “potenciada por el propósito de superar el modelo”. En la *aemulatio*, el nuevo texto es el resultado de una tensión extrema entre el acatamiento formal de la obra que sirve como dechado –texto que debe ser reconocido por todos– y el prurito de originalidad, vale decir, de simultánea sujeción y apartamiento del texto modélico. Y a esto se refería el padre Calleja con galana discreción cuando afirmaba que si “el espíritu de don Luis es alabado, con tanta razón, de que a *dos asuntos tan poco extendidos de sucesos*²⁷, los adornase con tan copiosa elegancia de perífrasis y fantasías”, Sor Juana, que se redujo al “angostísimo cauce” de un sueño en que quiso “comprender todas las cosas de que el Universo se compone”, desplegó sin embargo un “grande golfo de erudiciones, de sutilezas y elegancias: con que hubo por fuerza de salir profundo...” Es verdad que por ocuparse de materias de suyo proclives al lucimiento poético –esto es, los tópicos de la poesía bucólica– “don Luis llevaba todas las ventajas”, pero Sor Juana logró, ateniéndose justamente a aquellos preceptos de la poesía culterana, hacer que su *Sueño* se alzase a la misma altura de las *Soledades*. Imposible ser más claro: Sor Juana se atrevió a competir con Góngora y si no le venció –porque decir eso de la obra de una monja americana pudiera resultar escandaloso para muchos de los españoles de entonces– al menos nadie podría negar “que vuelan ambos [poemas] por una misma Esfera” o, dicho paladinamente, que ambos son de una misma calidad o condición.

Aclarado esto, será más fácil considerar las ideas de Paz en torno a ciertos extremos del *Primero Sueño*, en particular, aquellos en que, a su juicio, se separa u opone radicalmente a las *Soledades*. En éstas, dice, “triunfa la luz: todo, hasta la tiniebla resplandece; en Sor Juana hay penumbra: prevalecen el blanco y el negro”. Ciertamente, y ya lo notamos más arriba, el mundo de las “soledades”, esto es, de los campos, bosques y riberas descritos por Góngora es de un nítido cromatismo y una suntuosa luminosidad, incluso el “farol de una cabaña” que sirve de guía al naufrago relumbra como el carbunclo en el nocturno “golfo de sombras”. Pero para afirmar la absoluta falta de luz y de color en el *Sueño*, diríase que Octavio Paz se atuvo exclusivamente a los versos con que se inicia la descripción de la noche: aquella sombra piramidal que la tierra

proyecta sobre la luna y no logra oscurecer las remotas estrellas, empaña sin embargo toda la atmósfera sublunar con espesas tinieblas; y no sólo prevalece la oscuridad, sino que también el silencio se apodera de la tierra ensombrecida; en ese “imperio” silencioso, sólo es posible percibir los pesados chillidos de algunas aves agoreras, extendido trasunto de aquel “infausto pájaro nocturno” que en la *Soledad primera* (v. 800) los amorcillos se encargan de ahuyentar para que su triste “gemido” no empañe la felicidad de los recién casados.

A esta síntesis elemental hay que añadir que Sor Juana describió la noche desde dos perspectivas complementarias: la astronómica o científica y la alegórica o moral. Por un lado, alude al aspecto natural del fenómeno nocturno y, por el otro, remite a ciertas figuras míticas que proporcionan los paradigmas culturales capaces de evidenciar –esto es, de hacer visibles– los aspectos pecaminosos y trasgresores de quienes aguardan a que todos los seres de la creación (peces, aves, brutos, los hombres mismos) se entreguen al reposo para abandonar las guaridas en que se ocultaron durante el día. Así empieza el *Sueño*:

Piramidal, funesta, de la tierranacida sombra, al Cielo encaminaba
de vanos obeliscos punta altiva
escalar pretendiendo las estrellas:
si bien sus luces bellas
–exentas siempre, siempre rutilantes–
la tenebrosa guerra
que con negros vapores le intimaba
la pavorosa sombra fugitiva
burlaban tan distantes... (vv. 1-10)

... ..
quedando sólo dueño
del aire que empañaba
con el aliento denso que exhalaba;
y en la quietud contenta
de imperio silencioso,
sumisas solo voces consentía
de las nocturnas aves,
tan oscuras, tan graves,
que aun el silencio no se interrumpía (vv. 16-24).

Notemos que la emulación no siempre procede por medio del establecimiento de semejanzas estrictas con el modelo, sino de sutiles reminiscencias fundadas tanto en la oposición como en la desemejanza con determinados pasajes de los dechados literarios escogidos; así pues, si Góngora –cuyo asunto central era el canto de la etapa juvenil del hombre en estrecha e inocente conjunción con la naturaleza– inicia la *Soledad primera* con la descripción, parca pero densamente alusiva, de la Primavera en la que el Sol es

representado por la constelación del Toro y éste, a su vez, por la metamorfosis de Zeus en el mito del rapto de la ninfa Europa:

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente
y el sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas.

Por su parte, Sor Juana da principio a la aventura intelectual del alma durante el sueño con una elaborada descripción de la noche, tal como convenía a su asunto; y si Góngora apeló a la erudición astronómica y mitológica, también lo hizo Sor Juana, quien –al igual que el autor de las *Soledades* en el pasaje relativo a la representación de los vicios cortesanos– trazará, a partir del verso 26 de su poema, la pintura de tres figuras emblemáticas relativas a los delitos de quienes, ignominiosamente metamorfoseados en castigo de haber contravenido las leyes de la naturaleza y de los dioses, se avergüenzan de mostrarse a la luz del sol. En contraposición con el deslumbrante paisaje solar de la *Soledad primera*, Sor Juana aplicó al paisaje nocturno de su *Sueño* la técnica pictórica del claroscuro, que no significa la privación del color, sino el énfasis en la contraposición de la luz y las sombras.

En otro lugar traté el asunto con detenimiento²⁸, aquí sólo cabe recordarlo con el propósito de confirmar que Sor Juana, lo mismo que Góngora, se atuvo a “la sabia y selecta erudición noticiosa”, esto es, a la alusión o glosa de textos autorizados a partir de los cuales fundar la especificidad del nuevo texto. Por lo que hace al plano científico, la descripción que Sor Juana hace de la noche traslada a términos metafóricos las noticias de Plinio en su *Historia natural*: “Y no es otra cosa noche, sino sombra de Tierra. Es semejante su sombra a un trompico, pues que solamente toca la luna con la punta y no excede altitud de ella, y así ninguna estrella eclipsa del mismo modo... Encima de la Luna todo es puro y lleno de continúa luz...” Por lo que toca al plano simbólico-moral, apeló a las aves que pululan en la noche, a saber, las lechuzas (evocadas por Nictimene, metamorfoseada por causa del incesto cometido con su padre), los murciélagos (representados por las hijas de Minias, castigadas por haberse negado a participar en las fiestas báquicas²⁹) y los búhos (aludidos por el Ascálafo, mentiroso delator de Proserpina), todas ellas procedentes de las *Metamorfosis* de Ovidio, tanto como de los mitos conocidos repertorios mitológicos, sino de ciertos emblemas o empresas en que tales figuras fueron utilizadas como prototipo de distintos vicios o pecados³⁰. Y con el mismo presupuesto de la “erudición elegante” y la “ponderación misteriosa” con que Góngora se sirvió de diversos emblemas de Alciato para darle entidad visible a las nociones de Adulación, Ignorancia y Amor propio, también Sor Juana se basó en ciertas figuras emblemáticas en tanto que “ideas metafóricas” del amor incestuoso, la impiedad o la delación; esto es, de aquellos seres cuyos delitos vergonzosos no les permite presentarse

a la luz del día. Señalé en el trabajo mencionado el indudable influjo que sobre esos pasajes del *Sueño* ejercieron las *Empresas* XII (“Excaecat candor”) y XIII (“Censurae Patent”) de la *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas* (1640) de Diego Saavedra Fajardo³¹. La primera de esas Empresas

tiene por cuerpo un Sol radiante que, al dirigir su luz sobre el hemisferio oriental de la Tierra hace que ésta proyecte hacia occidente un densa sombra en la que revolotean murciélagos, búhos y lechuzas. Por su parte, el “cuerpo” de la empresa XIII representa una pirámide sombría que, naciendo de la tierra, oscurece con su ápice la parte inferior de la Luna, pero no alcanza a opacar la luz de las estrellas.

En sus comentarios, declaró Saavedra Fajardo la intencionada “aplicación” moral de aquellas figuras:

A los más profundo del pecho retiró la naturaleza el corazón humano y, porque, viéndose oculto y sin testigos, no obrase contra la razón, dejó dispuesto aquel nativo y natural color o aquella llama de sangre con que la vergüenza encendiese el rostro y le acusase, cuando se aparta de lo honesto.

De modo semejante, como sutil aplicación de tales figuras y de sus contenidos simbólicos, se entenderán cabalmente los versos en que Sor Juana describe, primero, la amenazadora sombra piramidal con que la materia terrestre, contrapuesta al Sol, parece deseosa de contaminar con sus “negros vapores” a las lucientes estrellas y, de inmediato, a los habitantes de esa zona tenebrosa: “la avergonzada Nictimene [que] acecha / en las sagradas puertas los resquicios... y sacrílega llega a los lucientes / faroles sacros de perenne llama, / que extingue, sino infama”; a las doncellas que “su casa / campo vieron volver, sus telas hierba, a la deidad de Baco inobedientes”, y al “parlero / ministro de Plutón un tiempo, ahora / supersticioso indicio al agorero” (cf. vv. 39-55).

Por todo ello, y por tantos otros ejemplos que podrían aducirse, resulta inexacto afirmar que “las metáforas de Sor Juana son más para ser pensadas que vistas”. Al contrario, la poetisa se esforzó con notable éxito por lograr que las realidades abstractas del pensamiento pudieran hacerse visibles y, así, les concedió el carácter de *pinturas* alegóricas, tan halagüeñas para los sentidos como incitantes para el entendimiento, por cuanto que, haciendo alusión a pasajes conocidos de la mitología y la emblemática, revelan al lector culto su definida sustancia conceptual. Cambiando la frase de Paz, podría decirse que las imágenes de Sor Juana no son bosquejos oscuros, en blanco y negro, sino que están iluminadas por una luz peculiar, la de la fantasía, de que luego nos haremos cargo. Pero conviene asentar primero lo que pensaba la propia Sor Juana acerca de ese carácter visual de las imágenes empleadas para la transmisión de nociones intelectuales, es decir, de la naturaleza y condición de esos iconos cargados de saberes antiguos y adecuados a la expresión muy precisos contenidos semánticos. Busquemos la respuesta en la misma obra de la poetisa y apelemos para ello a la Loa para *El divino Narciso*. Allí, consumada la conquista militar, América y Occidente se muestran

finalmente dispuestos a recibir las verdades de la Fe cristiana y desean, en particular, que se les dé una plausible explicación del misterio de la Eucaristía, que vendría a ser una prefiguración o semejanza del sacrificio azteca del Teocualo, esto es, del *Dios* [que] *es comido*. La Religión encuentra el modo más adecuado para de llevar a cabo esa difícil empresa

... en una idea
metafórica, vestida
de retóricos colores,
representable a tu vista
te la mostraré; que ya
conozco que tú te inclinas
a objetos visibles más
que a lo que la Fe te avisa
por el oído; y así,
es preciso que te sirvas
de los ojos, para que
por ellos la Fe recibas³² (vv. 401-412).

Claro está que el tema y propósito del *Primero Sueño* son distintos, pero al igual que en las alegorías de los autos sacramentales, también en el poema las “introducidas / personas no son más que / unos abstractos³³, que *pintan lo que se intenta decir...*”(vv. 464-467). Aceptemos, con Octavio Paz, que, al menos en parte, “la poetisa mexicana se propone describir una realidad que, por definición no es visible”; de ahí que tanto en *El divino Narciso* como en el magno poema filosófico, se haya valido de los “colores alegóricos” para que esas ideas fueran justamente “representables”, vale decir, visibles, puesto que una de las más socorridas acepciones de *representación*, como registra el *Diccionario de Autoridades*, “se aplica asimismo a la figura, imagen o idea que sustituye las veces de la realidad”. Y es precisamente ese propósito, a la par estético y cognoscitivo, de dar cuerpo o figura a los conceptos del entendimiento, lo que llevó a Sor Juana a representar esa “experiencia de un mundo que está más allá de los sentidos”, pero no siempre ni necesariamente por medio de enunciados abstractos, sino —lo más frecuentemente— a través de “ideas representables vestidas de metafóricos colores”, esto, objetivadas en figuras que, a un tiempo, se ofrecen a los ojos y al entendimiento o, para decirlo en palabras de la propia Sor Juana en otro pasaje del *Divino Narciso*: por medio de imágenes alegóricas que “pintan/ lo que se quiere decir”.

Dicho esto, ¿a qué ideas o creencias apeló Sor Juana para representar, cumpliendo con los preceptos de la verosimilitud, aquellas visiones del alma a lo largo de su trayecto onírico, no en blanco y negro, como quiere Paz, sino plenamente formadas y coloridas? Dicho de otro modo, ¿cómo dio sustento científico a la iluminación de las figuras y paisajes que desfilan ante los ojos intelectuales del alma en su recorrido por los reinos de la Naturaleza representados por los habitantes del agua, el aire y de los montes, y, luego,

en su nítida exploración del mapa anatómico y las funciones fisiológicas del cuerpo humano, el crucial pasaje de las pirámides –que más que un “intermezzo” arqueológico, contiene la clave central el poema– y, después, la ascensión del alma a la cúspide de su poder intelectual y a la accidentada visión del universo creado, hasta la llegada del amanecer y el despertar, estos últimos ya iluminados por la luz natural del día?

Inmediatamente después de la descripción de la noche y sus figuras emblemáticas, sigue la sección que Méndez Plancarte denominó “El sueño del Cosmos”: en ella se evoca el descanso a que se entregan los moradores de cada uno de los reinos naturales (marino, terrestre y aéreo, asimismo ilustrados con imágenes emblemáticas: Alcione, Acteón y el Águila, símbolo esta última de la Majestad siempre vigilante) y, especialmente, el reposo del hombre, a cuyo propósito emprende Sor Juana una breve digresión sobre el fenómeno onírico, visto desde la doble perspectiva fisiológica y mítico-emblemática, también con su correspondiente aplicación moral:

así, pues, de profundo
sueño dulce los miembros ocupados
quedaron los sentidos
del que ejercicio tiene ordinario...
si privados no, al menos suspendidos
del que ejercicio tienen ordinario,
y cediendo al retrato del contrario
de la vida que –lentamente armado–
cobarde embiste y vence perezoso...
desde el cayado humilde al cetro altivo,
sin que haya distintivo
que el sayal de la púrpura discierna...
... ..
y con siempre igual vara
(como en efecto, imagen poderosa
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado (vv. 166-191).

A partir de ahí, explica Sor Juana las causas naturales del sueño y, como resultado de éste, la posibilidad del alma de abandonar pasajeramente el gobierno corporal para concentrarse en su propia contemplación o, por mejor decir, en la contemplación de las imágenes ópticas por medio de las cuales adquiere forma la sustancia del pensamiento. Conviene recordar aquí, con André Chastel y Robert Klein³⁴ que una de las novedades capitales del Renacimiento, continuada e incrementada en el Barroco, “fue la tendencia a la «ruptura de barreras» entre las disciplinas”, de suerte que para el humanismo, ciencia y técnica se fundían a su vez en al arte:

El dibujo pretendía ser, tanto como la retórica, fuente de todo conocimiento. Las ‘artes del pensamiento’ tendían hacia un compendio de figuras, el instrumental mecánico

se halla en su expansión... La situación de las ciencias de la naturaleza es especialmente interesante, en ellas se produce la *exigencia representativa*³⁵, es decir, en último término, del poder gráfico.

De esta actitud participan, por supuesto, Góngora y Sor Juana. La creación de las imágenes poéticas del *Sueño* no sólo se basa en el caudal literario e iconológico transmitido por la mitología clásica y la historia natural, sino también en los conocimientos científicos, ya fuesen heredados de la Antigüedad o resultado de los descubrimientos modernos. Todos los lectores de las *Soledades*, recordarán el pasaje de la primera de ellas donde el “político serrano” –reconociendo en las ropas del joven peregrino las huella del naufragi– pronuncia un discurso, a la vez que erudito y lleno de implicaciones moralizantes: las navegaciones antiguas, no menos que las modernas llevadas a cabo por portugueses y españoles, son empresas regidas por la codicia insaciable, y ello da pie a una extensa digresión histórico-geográfica que va desde Palinuro hasta Cristóbal Colón, Núñez de Balboa, Vasco de Gama y Magallanes, en la cual se recurre a numerosas imágenes ópticas inspiradas sin duda en la cartografía de la época; así por ejemplo, la célebre descripción del istmo de Panamá representado como una “sierpe de cristal”, que es algo así como la delgada cintura del amplio cuerpo del continente americano que impide que se junten su inmensa cabeza, situada en el septentrión, con la cola escamada que termina en las cercanías del polo antártico:

... el istmo que Océano divide,
y, sierpe de cristal, juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antárticas estrellas (vv. 425-429).

Leo Spitzer supuso que en esta metáfora de la “sierpe de cristal” hay el recuerdo del Emblema CXXXII (“Ex Litterarum studiis immortalitatem acquiri”) de Alciato³⁶. Ni por el tema –que es la fama alcanzada por los humanistas gracias a sus estudios– ni por la figura del Ouroboros, la serpiente que se muerde la cola, signo de la eternidad del tiempo, resultan pertinentes para explicar la imagen empelada por Góngora. Un estímulo más probable, pudieran haber sido algunas de las “tablas geográficas”, soberbiamente impresas, de las obras de Gerardo Mercator o Cornelius Wytfliet.

Pues bien, las figuras utilizadas por Sor Juana para representar la debilitada actividad de los órganos corporales durante el sueño, tenían que fundarse, no ya en las imágenes evanescentes o anamórficas de los tratados herméticos, sino en los conocimientos anatómicos y fisiológicos transmitidos por Galeno, Aristóteles y la infinita caterva de sus comentadores, y gráficamente representadas desde el siglo XVI por Leonardo o Andrea Vesalio en las láminas anatómicas de su *Humani corporis fabrica*; el mismo modelo siguió utilizándose en el XVII por un autor de indudable presencia en las bibliotecas

novohispanas, Atanasio Kircher, en cuya enciclopédica *Musurgia Universalis* puede verse, entre tantas otras ilustraciones, una cabeza humana de la que han sido removidos la piel y los músculos para dejar al descubierto la compleja estructura del órgano del oído³⁷.

Un poeta neogranadino contemporáneo de Sor Juana, Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, percibió claramente el carácter de ilustración fisiológica de las imágenes de ese pasaje del *Sueño*, al reconocer cómo en ellas se descubre “el interno / orden de las naturales / funciones con que alma y cuerpo / se entienden sin declararse”, por obra de la “industria” o ingenio de la poetisa que halló “con nuevos primores el arte / para poner al revés / las tuniquillas visuales” y, de ese modo, ofrecer un testimonio directo y sorprendente de “esa anatomía” del alma “partida en diversas partes”³⁸. Dice Sor Juana que, invadido por el sueño, el cuerpo humano, por su quietud, parece un “cadáver con alma”, si bien da señas de su atenuada vitalidad el corazón, comparable a “un reloj humano” cuyo

...vital volante
que si no con mano,
con arterial concierto, unas pequeñas
muestras, pulsando, manifiesta lento
de su bien regulado movimiento.

Y si el corazón se representa por su analogía con los relojes (cuya cuerda y manecillas se ofrecen como metáfora del pulso), el pulmón –que es imán atractivo del viento– se compara con un “respirante fuelle”, y el estómago con “una científica oficina / pródiga de los miembros dispensera” y también con una “templada hoguera del calor humano” en que se cuecen los alimentos y envía al cerebro los húmedos vapores de la digestión; pero –tal como se lee en la prosificación de Méndez Plancarte– eran en “esta ocasión tan claros, que con ellos no sólo no empañaba u opacaba las diurnas imágenes sensoriales que la facultad ‘estimativa’... transmite a la ‘imaginativa’, y que ésta –más clarificadas– entrega para que las atesore más fielmente la memoria”, la cual no sólo las guarda tenazmente, sino que las presenta a la fantasía, para que ésta dé forma a nuevas creaciones imaginarias. Expliqué en otra parte que en todo esto sigue Sor Juana la lección aristotélica del tratado *De los ensueños*:

cuando el alimento llega convertido en sangre al corazón se produce un ascenso del calor que hay en cada animal hasta las partes más altas del cuerpo, llenándolas de una humedad “muy abundante y espesa”; cuando esta humedad desciende y expulsa el calor concentrado en la cabeza, “entonces viene el sueño y el animal se duerme” hasta que, separadas las partes de la sangre, las más ligeras se dirigen hacia arriba y las más espesas hacia abajo. Verificada esta separación, el animal despierta. Pero durante el sueño, la imaginación puede conservar “toda su vivacidad”; de ahí que haya gentes que “estando dormidas se mueven y ejecutan actos propios de la vigilia, pero jamás sucede esto sin que intervenga alguna imagen o sensación, porque los sueños son una forma de percepción”³⁹.

Y algo más, la percepción de las imágenes de ciertos objetos durante el sueño no proviene de la sensación directa de tales objetos, sino del recuerdo de sus imágenes conservadas en la memoria y evocadas o rememoradas de manera quizás involuntaria. Todo esto, creo yo, permite entender mejor la lección fisiológica y psicológica expuesta por Sor Juana en el pasaje comentado y, en especial, la procedencia y entidad de las imágenes o simulacros de las cosas que la fantasía presenta a la contemplación del alma:

[Aquella] templada hoguera del calor humano
al cerebro enviaba
húmedos, mas tan claros los vapores
a los atemperados cuatro humores,
que con ellos no sólo no empañaba
los simulacros que la estimativa
dio a la imaginativa,
y aquesta por custodia más segura,
en forma ya más pura
entregó a la memoria que, oficiosa,
grabó tenaz y guarda cuidadosa,
sino que daba a la fantasía
lugar de que formase
imágenes diversas.

En su afán por explicar la naturaleza y significado de las imágenes desplegadas en el *Sueño*, Sor Juana no se conformó con la teoría fisio-psicológica antes mencionada, sino que, por exigencia estética y cultural, hubo de entrar en el terreno de las analogías históricas o mitológicas. Esas imágenes que durante el sueño se le representan al alma y la invitan a su contemplación pueden tener correspondencia o semejanza con el portentoso espejo del Faro de Alejandría, en cuya pulida superficie iluminada por el fuego, alcanzaban a verse todas las naves que surcaban el reino de Neptuno y, sin importar la distancia en que se hallasen, podían distinguirse, no sólo su número y tamaño, sino también la fortuna o desdicha de su navegación; de manera semejante a ese espejo prodigioso, la fantasía

...iba copiando
las imágenes todas de las cosas,
y el *pincel invisible* iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares, mas aun también aquellas
que intelectuales claras son estrellas,
y en el modo posible

que concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al Alma las mostraba (vv. 280-291).

En los versos que hemos subrayado pareciera hallarse algún tipo de contradicción que pudo haber llevado a Octavio Paz a suponer que en el poema de Sor Juana prevalecen las imágenes penumbrosas: ¿cómo es que el invisible *pincel* de la fantasía iba formando las figuras de las cosas con “mentales colores, luminosos aunque sin luz”? tal como dice Méndez Plancarte en su paráfrasis. La respuesta, al menos la que da origen a las teorías clásicas de la visión, está en el *Timeo* platónico. Se lee allí que los dioses colocaron en el rostro humano los órganos que sirven a la “previsión del Alma”, principalmente los ojos, que son “portadores de luz”, esto es, de un fuego puro que “reside dentro de nosotros y que es hermano del fuego exterior... [y] se colora a través de nuestros ojos de una forma sutil y continúa”.

Así pues, cuando la luz del día envuelve esa corriente de la visión, lo semejante se encuentra con lo semejante, se funde con ello en un único todo y se forma, siguiendo el eje de los ojos, un solo cuerpo homogéneo... Pero cuando el fuego exterior se retira por la noche, el fuego interior se encuentra separado de él... Deja entonces de ver y lleva al sueño.

Cuando el reposo es completo, sobreviene “un sueño casi sin ensueños”, pero cuando “subsisten en nosotros movimientos más notables... resultan de ellos las imágenes de diversa naturaleza, más o menos intensas, *semejantes a los objetos interiores o exteriores*”, que son, *mutatis mutandis*, aquellas figuras mentales de las criaturas visibles y de los conceptos intelectuales de que habla Sor Juana. Incluso la comparación con el fabuloso espejo del Faro de Alejandría, pudo haberla tomado Sor Juana del mismo diálogo platónico, donde inmediatamente de lo dicho se pasa a tratar de las “imágenes que dan los espejos y todas las superficies pulidas y brillantes” en las que se verifica un fenómeno paralelo al de la visión directa de los objetos, pues también en ese caso, “se une estrechamente el fuego de la visión contra la superficie brillante y lisa”. Desde ese iluminado espejo de la inteligencia, el alma podrá contemplar los vistosos simulacros de ese universo por el que tenderá “la vista perspicaz, libre de anteojos”.

-
1. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1960. Énfasis nuestro.
 2. Y esto mismo declaraba Góngora en una carta a quienes censuraron sus *Soledades*: “... deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y midan con su concepto; *descubriendo* lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho...” Cf. Ana Martínez Arancón (ed.), *La batalla en torno a Barcelona, Góngora*, Antoni Bosch, editor, 1978.
 3. Baltasar Gracián, *op. cit.*
 4. Véase: Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián. Akal, Madrid, 1985, números: XXXVI, CCIX y CCX.
 5. Cf. Dámaso Alonso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos,

- Madrid, 1955.
6. Aludo aquí a los trabajos de Gerard Genette reunidos en *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982. Trad. española, *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989. El concepto de *architextualidad* o *hipertextualidad* (esto es, la relación implícita o explícita de un texto literario con otro u otros textos que lo preceden y le sirven de fuente o modelo) implica los de *hipotexto* o texto en que se funda un texto nuevo o *hipertexto*.
 7. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Gredos, Madrid, 1967. Cf. núms., 1092 y ss.
 8. “En la poética de la imitatio –ha dicho Alicia de Colombí Monguió– la imitación exige la clara presencia de un modelo bien conocido, para que el nuevo triunfo poético no pueda ser ignorado”. Cf. “Estrategias imitativas en el *Siglo de Oro* de Balbuena”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 66 (1989).
 9. Cf. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Ediciones Turner, México-Madrid, 1984, S.v. “Émulo: El contrario, el envidioso en un mismo arte y ejercicio, que procura siempre aventajarse; y muchas veces se toma en buena parte quando la emulación es en cosas virtuosas o razonables”.
 10. Ángel García Galiano, en su tesis acerca de la *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento* (Universidad Complutense, Madrid, 1988) observa oportunamente que si bien “la palabra «imitación» no tiene una excesiva relevancia en el vocabulario de la crítica contemporánea... todavía en el siglo XVII la imitación era la característica, el rasgo distintivo de las artes”, al menos de la pintura y la poesía, y esto no sólo desde la perspectiva platónica o aristotélica de la *mimesis* de la naturaleza y las pasiones humanas, sino también a partir del concepto humanístico de apropiación del mundo clásico a través de la imitación retórica de sus modelos literarios.
 11. *Fama y obras póstumas del Fénix de México*, en Madrid, en la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga, año de 1700. Hay edición facsimilar por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 1995.
 12. María Rosa Lida de Malkiel, “El hilo narrativo de las *Soledades*”, en *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
 13. Eunice Joiner Gates, “Reminiscence of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz”, *PMLA*, 54 (1939).
 14. Sor Juana Inés de la Cruz, *El sueño*, Edición y prosificación e Introducción y notas del Dr. Alfonso Méndez Plancarte, Imprenta Universitaria, México, 1951.
 15. Por esos mismos años, Emilio Carilla.
 16. Cito por: Don Luis de Góngora. *Obras mayores, Las Soledades nuevamente publicadas por Dámaso Alonso*, Biblioteca Árbol, Madrid, 1935.
 17. Luis de Góngora, *Soledades*, edición, introducción y notas de Robert Jammes, Clásicos Castalia, Madrid, 1994.
 18. He aquí la prosificación de Jammes: “Corresponde liberalmente el deseo de los pescadores el estuario donde habían echado sus redes. No le sirvió para escapar al lascivo ostión la concha ajustada donde esconde su carne, golosina pequeña pero muy afrodisíaca. El lenguado queda vestido de mallas de cáñamo, mientras el congrio que, viscoso y liso, fiándose de su piel resbaladiza, había querido burlar las telas del trasmallo, se halló como tejido en ellas y a la vez burlado. Quedan presos en la red más fina del trasmallo, como ennobleciéndola, y sin romper hilo alguno, el salmón y el inquieto robalo, goloso regalo de los Cónsules antiguos”.
 19. Cito los textos de Carducho por la edición de Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1991.
 20. Énfasis nuestro.
 21. Vale la pena tener presentes las definiciones dadas por el *Diccionario de Autoridades* a la voz *pintar* para conocer su uso en los siglos XVII y XVIII. “Pintar: Figurar en un plano con el pincel y los colores, alguna imagen de cosa visible”. “Metaphoricamente vale describir por escrito u de palabra alguna cosa”. “Pintura: Translaticiamente se toma por la descripción o narración que se hace por escrito u de palabra de alguna cosa, refiriendo menudamente sus circunstancias y cualidades...”
 22. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982.
 23. Énfasis nuestro.
 24. Se diría que Paz se dejó influir por la semejanza que él mismo postuló entre el *Sueño* y el *Coup de dés*. Para

- Sor Juana, los espacios celestes que el alma contempla en el espejo de la fantasía, no vacíos, sino abarrotados de diversas “especies” o imágenes que exceden su entendimiento; reconoce pues haber sido “vencido / no menos de la inmensa muchedumbre / de tanta maquinosa pesadumbre / de diversas especies, conglobado / esférico compuesto...” como de las “cualidades” de cada uno de esos innumerables objetos, vv. 469-473.
25. “Extraño” es un epíteto ambiguo que evidencia, al mismo tiempo, duda y asombro; la sorpresa del propio crítico ante su inesperada intuición reveladora.
 26. Insiste Paz en que “tampoco es una profecía de la poesía de la Ilustración, sino de la poesía moderna que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de la no-revelación”.
 27. Énfasis nuestro.
 28. Cf. José Pascual Buxó, “Sor Juana Inés de la Cruz en el conocimiento de su *Sueño*”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, UNAM-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996.
 29. Tres Emblemas dedicó Alciato al murciélago o vespertilio, los números LX, LXI y LXII; en el epigrama de este último se lee que esa “ave que solo vuela al atardecer” simboliza, entre otras cosas, a los hombres “de mala fama que se esconden y temen el juicio ajeno”.
 30. Decía Platón que “el que hubiera vivido bien, al llegar el tiempo conveniente, iría de nuevo a la morada del astro al que estaba ligado y tendría allí una vida feliz...” Pero el que persistía en su maldad, “sería transformado en un animal, según la forma en que hubiera pecado, siempre en la semejanza de su vicio”. Cf. Platón, *Timeo*, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch. Aguilar, Madrid, 1963.
 31. “El *Sueño* de Sor Juana: alegoría y modelo del mundo”, en *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*.
 32. Recordaba oportunamente Méndez Plancarte que ese “servirse de los ojos, además del oído, es el principio de la ‘educación audiovisual’ u objetiva... Esta pedagogía inspiró todo el arte cristiano de proyección docente y popular, desde los frescos de las Catacumbas, los vitrales y pórticos de las Catedrales medievales... y –en lo dramático– los Misterios y Moraldades de la propia Edad Media, y nuestros Autos Sacramentales”. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, III. *Autos y Loas*, p. 510.
 33. Según el *Diccionario de Autoridades*: “Abstracto. Voz filosófica. Es el que significa alguna forma con exclusión del sujeto”.
 34. André Chastel y Robert Klein, *El humanismo*, Salvat Editores, Barcelona, 1964.
 35. Énfasis nuestro.
 36. Cf. Leo Spitzer, “La *Soledad primera* de Góngora: notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso. En RFH, 2, 1940, pp. 151-176.
 37. Cf. Ignacio Osorio, *La luz imaginaria: epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, IIB-UNAM, México, 1993.
 38. Cf. José Pascual Buxó, *El enamorado de Sor Juana*, UNAM, México, 1993.
 39. Cf. José Pascual Buxó, “El arte de la memoria en el *Primero sueño* de Sor Juana”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, FCE - Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1995.

“... EN EL ABISMO DE SU NADA”: SOR AGUSTINA DE SAN DIEGO, LA AMIGA DE SOR JUANA

Margarita Peña

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

EL ENTORNO DE SOR JUANA FUE AMPLIO Y DIVERSO; TRASCENDIÓ, COMO SABEMOS, LOS ESTRECHOS LÍMITES DE LA CELDA. MANTUVO CORRESPONDENCIA AQUENDE Y ALLEN-DE; TUVO INTERLOCUTORES EN LA PENÍNSULA, EN LOS VIRREINATOS DE AMÉRICA DEL SUR... Y EN LA CIUDAD DE PUEBLA. NO SÓLO CON CLÉRIGOS DE ALCURNIA, COMO MANUEL FERNÁNDEZ DE SANTACRUZ, SINO CON MONJAS QUE HABITABAN, AL IGUAL QUE ELLA, CONVENTOS DE CLAUSURA.

Ha llegado a mis manos un documento que testimonia la amistad de una de estas religiosas, Sor Agustina de San Diego, religiosa del convento de Santa Clara de Puebla, con la monja jerónima. Se trata de un sermón pronunciado a la muerte de Sor Agustina, en el año de 1727, estructurado como una biografía en ciernes, que da cuenta en algunos párrafos, de la relación entre ambas monjas y de las consecuencias negativas que derivaron hacia Sor Agustina¹. La monja objeto del sermón había fallecido el 18 de marzo de 1726, natural de Huejotzingo, era “deuda (o sea, pariente) por ambas líneas de las primeras noblezas de esta ciudad [Puebla] y del Nuevo Mundo” (p. 323), dice el biógrafo Fray Ildefonso Mariano del Río. En efecto, sobrina carnal del maestro Fray Juan de Malpartida y del deán de México, Diego Malpartida Centeno. Contemporánea, aunque quizás más joven que Sor Juana, a la que sobrevivió treinta y un años. Huérfana de padre y madre a los cinco años, se refugió con sus tías monjas clarisas, tomó el hábito a los quince años y

los dieciocho primeros pasó ocupada en los oficios que tienen las que se titulan “Señoras”. En todo este tiempo parecía que la criaban las gracias, o que aumentaba su número, hasta llegar a saber con toda perfección la latinidad. Engolfada siempre en libros de erudición profana, que son estragos a los años juveniles, salvillas de oro con que se venena el alma en dulzura de palabras, todo a fin de responder y corresponder a nuestra Fénix Poetisa la M. Juana Inés de la Cruz, *con quien había pactado baldíos amores de por fe*; que sólo este intento prueba la valentía y vivacidad de su ingenio (p. 326; yo subrayo).

La declaración del biógrafo no deja de ser inquietante: ¿que querrá decir cuando habla de estos “baldíos amores de por fe” entre Agustina y Juana? ¿Acaso de un estéril o inútil (por lo de “baldío”) sentimiento amoroso sustentado en la fe católica común? ¿Acaso de una estrecha amistad en la que el alma de Agustina se envenena con erudiciones profanas con las cuales responde (las cartas) y corresponde (el afecto) de la poetisa consagrada? Todo ello merece el reproche más o menos velado del clérigo quien, sin embargo, no puede negar la valentía y vivacidad del ingenio de Agustina. Como suele suceder en la prosa barroca, el texto nos ubica en el terreno de la ambigüedad, de la ambivalencia.

Continúa el autor advirtiéndonos de la turbación de la monja quien “en medio de este desbarato de su juventud, vivía como asediada del mundo, azorada, inquieta, como perseguida a beneficio de la gracia auxiliante, que la llamaba a superior empleo...” (*loc. cit.*). Es decir, Agustina padecía de la misma enfermedad que Sor Juana: hambre de conocimiento, “amar a las letras más que a Dios...” como la jerónima lo asentara en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Emprende la penitencia, pero para su mal “en el último viernes, se le ofreció aplazar a reja a la noble comitiva del señor Sariñana que pasaba a Oaxaca, enviados de la madre Juana, con amorosas prendas, retratos y encomiendas”. La presencia lejana de la poetisa que le envía, con los miembros de la comitiva del connotado obispo de Oaxaca, Isidro de Sariñana, un retrato, encomiendas (o encargos), con “amorosas prendas”, es decir, con razones afectuosas y regalos, será el detonador de una visión, una crisis que pone de manifiesto las culpas de la monja angustiada por esa amistad que sin duda es objeto de reprobación en el convento. Dice el biógrafo:

Al tiempo de bajar a su visita [recibir a la comitiva] recurrió a un devoción que tenía de tomar la bendición y besar los pies al Señor del Sepulcro que estaba en el coro. Llegaba presta a ejecutarlo, y mucho más el Señor extendió la diestra, la asió del brazo y le dijo severo: *Augustina, no te importa saber más de lo que te importa. Non plus sapere, quam oportet sapere*. Pasmada y absorta a la voz del encanto, más de la inteligencia instantánea que tuvo, de que aquella era traza y celos de su Esposo, hurtó sangre al corazón para socorrer al rostro, en quien pintó sus delitos; quedando la mayor porción helada en el cuerpo, se le erizó con el pavor el cabello, se le anudó la voz en la garganta, y se le congelaron las lágrimas en las mejillas, que le sacó por los ojos el miedo. Pretendiendo respetuosa desasirse no pudo, hasta que le buscó otra religiosa social de sus gustos, que testigo de la maravilla, avisó a la Abadesa para que despidieran los convidados (p. 327).

A la visión sucederán en el relato las consideraciones morales del confesor, el llanto, la turbación y dolor de Agustina, y finalmente el deseo de inmolarse como única manera de expiar el pecado de soberbia (amar el conocimiento); la emulación de Sor Juana y, quizás por lo excesivo del castigo, el amor a ésta. Sigue diciendo el autor que

Tomó cinco llaves con la de la celda y se las entregó a la Prelada. En un paso preciso para entrar por su umbral había una losa grande que cubría un conducto subterráneo para la limpieza del convento. En él la sumergieron los demonios, rabiosos del hecho y salió tal que le pudo mostrar su Ángel el estado de su alma, por el que evidenciaba en su cuerpo. Le quebró al salir con la losa, la pierna izquierda, pero fue para que anduviese más recta. Reclamen aquí los juicios comparativos a la conversiones de Pablo e Ignacio, y a sus piernas laceradas: mientras insistimos en la presteza de corresponder a la voz, y abrazarse gustosa con la cruz de la penitencia (*id.*).

El relato se desvía hacia lo maravilloso, hacia los prodigios que abundan en el género de las biografías de monjas. Podemos extraer de él la sentencia: “la religiosa en la celda, con la pata rota”, y algo más, una condena de virtual emparedamiento de por vida para la osada Agustina, quien

en un instante dispuso su sobrevida justa, y de gracia, que fue de muchos años, en esta forma. Nunca tuvo celda, nunca tuvo moza, nunca tomó un medio real en la mano, nunca se vistió un hábito nuevo sino los desechados de las religiosas... Se puso un crucifijo grande de latón en el pecho, divisa que le requetó y pidió su Dueño; y se fue al coro a vivir y morir... Su cama una estera, su almohada y acerico una viga, y una piedra... el sueño, poco menos de tres horas; su comida, la que le administraban las religiosas por amor y reverencia, siempre en el refectorio. Y cuando por su debilidad la obligó la obediencia a que no bajara, se la administraba una moza de confianza, total-mente sorda... En cuarenta y cuatro años, siete meses, menos diez días, nunca bajó grada, puerta, torno, reja, no conversó con criatura alguna fuera ni dentro del convento, con tan firme y eficaz resolución todo esto, que no le cayó en la imaginación la celda, y lo mucho que dejó en ella no pasó por su crujía y sitio, pero ni aun los ojos los volvía hacia la parte donde caía. ¡Oh resolución, sobre todo hipóbole valiente! (pp. 327-328).

A lo largo de los cuarenta y cuatro años y tantos y tantos meses y días que vivió Agustina en encierro autoimpuesto, menudearon las apariciones. El Niño Jesús, que se prendía a los pechos de la monja; la Virgen que le donó al niño y que (según el texto) se convirtió automáticamente en su “comadre”; santos diversos que le hablaban y la protegían desde los altares. Retomemos el texto:

Muchos santos en sus días... le visitaban, y daban sus divisas. San Antonio le dio su azucena. San Bernardino le grabó el dulcísimo nombre de Jesús en el pecho, de quien fue afectísima. De esta materia se podía formar un crecido volumen. N. P. Santo Domingo, en compañía de su inseparable hermano Francisco, la abrazó, y dijo: *Sabe que eres mi hija muy querida*. Los ángeles y algunos cortesanos del cielo, parecía que le daban diversas músicas... Fue este coro su casa de contratación de ángeles y santos. Escala por donde subía lo humano y bajaba lo divino. Teatro, si de sus certámenes y tribulaciones, también de sus anticipadas glorias. De todos estos relevantes favores aprendía sólo cuidadosas sumisiones, anihilándose y sumergiéndose más y más en el abismo de su nada (p. 330).

A lo largo de esos años, la que una vez quisiera escribir poesía profana, conocer a fondo los latines, parecerse, en suma, a Sor Juana, su modelo lejano, paradójicamente se fue aproximando al paradigma de la monja ejemplar, cultivando con fruición la disciplina de sangre, luchando a brazo partido con el demonio en el curso de incontables visiones, raptos y alucinaciones. Hay que citar aquí a Mariano del Río cuando dice:

la prueba mayor de su humildad fueron los triunfos que alcanzó de la soberbia misma, que es Lucifer y sus aliados. Le dieron tales golpes que no tenía en todo su cuerpo hueso en su lugar y contextura. Muchos le sacaron los quirúrgicos de las roturas de la cabeza. Se le aparecían en horribles figuras, de leones, osos, basiliscos, gatos, monos, y otros animales, que decía no conocer, que le rugían, mugían, aullaban, u silbaban, tan horribles que le ponían grima y espanto. Le vio como un toro aherrojado en el mar, que espumando llamas por la boca, le ponía fuego a la flota de Vigo, y se le reveló el porqué. En cierta parte del convento se había hecho fuerte [el demonio] en figura de un viborezno, batallando por arredrarle, dio una y muchas y tortuosas revueltas, hasta que con la extremidad de la cauda le arrojó un pesado cancel de madera que le horadó la cabeza, corriendo con abundancia de sangre, de que adoleció muchos días. Batalló en otra ocasión con un dragón en la cocinilla, oyeron las religiosas los estruendos de la lid, y al salir como siempre de vencida, estremeció al convento, toda la ciudad y comarca, que fue el temblor de ahora tres años, a las dos de la tarde... Vio [Agustina] por el yermo tendidos los lazos, alcazarras, redes, trabillas y ardidés del demonio, y exclamó diciendo: *¿Quién pasará seguro por tantos peligros?* Oyó una voz que le respondió: *Sola la humildad*. Grande y heroica sería la de Agustina, pues siempre triunfante y victoriosa burló de sus tentaciones, sugerencias, horrores, hasta retarlos con todo el Infierno y temer los demonios el

desafío, acentrándose más en su abismo (pp. 330-331).

Podemos añadir: ¡Tanta tinta, exageración y ornato barroco; tanta alucinación y locura; tanto golpe y sangre... Todo, una punición tan larga y cruenta, por las culpas que le causara su amistad con Sor Juana! Por haber cedido al impulso de aprestarse a recoger cuando ya casi cumplía con la penitencia impuesta, quebrantándola, regalos, cartas, y saludos de la amiga jerónima. Porque independientemente de la truculencia del relato y la hipérbole que lo preside, es evidente que en su momento Sor Juana emanaba algo cercano a lo que podía considerarse “pecado”, y que su amistad, compañía e influencia sobre otras religiosas no era recomendable; temida, más bien, por sacerdotes y monjas, doctos e indoctos.

El suceso de los envíos de Sor Juana a Sor Agustina y el prodigio del brazo del Cristo del Sepulcro deteniéndola y de su voz amonestándola, que determinara la conversión, renuncia y penitencia de Sor Agustina debió tener lugar hacia 1682-1683, cuando el veto contra la monja ya se hacía palpable.

“*Vade retro*, Sor Juana” pareciera ser entonces la consigna. De la cual derivaría el escarmiento que algunas (no sabemos cuántas ni quiénes) admiradoras y seguidoras de la poetisa, como Agustina de San Diego, experimentarían en carne propia.

Vuelta de tuerca en el destino de la monja clarisa, la amistad de Sor Juana, el incidente del “milagro”, y la posterior autoinmolación, que le valdrían el título de “Venerable Madre” y a la hora de su muerte, un sermón biográfico al uso. Sermón que es a un tiempo narrativa, ficción, especie de novela corta en este caso de la que se ha dicho que no existió en la Nueva España. Además de configurarse como una noble oración panegírica pronunciada por un clérigo eminente. Cosa que difícilmente merecería a la hora de su muerte, y a los ojos de los eclesiásticos, sus contemporáneos, Sor Juana, monja atípica. Nadie más alejada que ella del canon monjil vigente y por esto ejemplo poco edificante para otras monjas en el oscuro –en este caso– ámbito de un convento poblano. Se ha mencionado la existencia de un sermón panegírico pronunciado por Carlos de Sigüenza y Góngora a la muerte de la monja jerónima. No se sabe, sin embargo, que haya sido localizado.

Antes de concluir, ampliemos las precisiones editoriales sobre el texto que nos ocupa.

El Sermón, qve en las honras / cabo de año, / que hizo el convento de Nuestra Madre Santa / Clara de la Puebla el dia 20 de Febrero / de 1727. Años / a la / venerable Madre AVGVSTINA DE SAN DIEGO. / predicó / El P. Fray Ildephonso Mariano / del Río... qualificador del Santo Oficio... Vicario dos vezes del Convento de Señoras religiosas de Nuestra Madre Santa Clara de la ciudad de los Angeles; su confessor / los vltimos cinco años / de su vida. Fue impreso por Joseph Bernardo Hogal, en México, año de 1728. Consta de aproximadamente 60 páginas y está dedicado por el padre del Río, a devoción

de San Rafael Arcángel, al ilustrísimo señor Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, obispo electo de Yucatán, quien en 1700 diera a la imprenta las “Famas pósthumas...” de la madre Juana Inés de la Cruz.

Ahora bien, a pesar de la dedicatoria al ilustre prelado Castorena y Ursúa, el texto sufrió la requisa y censura del Tribunal de la Inquisición, del cual su autor, Mariano del Río, fuera “calificador” (título que, a lo que se ve, le sirvió de poco). A reservas de examinar detenidamente las tres censuras que mereció el sermón, podemos aventurar que la razón pudo haber sido el punto de la mención de Sor Juana como causante de los desvíos de Sor Agustina de San Diego de sus votos, concretamente del voto de obediencia, amén de haberla inficionado de una soberbia (amor al conocimiento), que se oponía a la humildad obligada en una religiosa. Asimismo, haber hecho demasiado explícito el punto de la inclinación de la monja por la profana erudición, y por Sor Juana. Ella falleció en 1695; el sermón se escribe, pronuncia, imprime y es prohibido en 1728, es decir, 33 años más tarde. Más o menos por la época en que, desde Portugal, Sor Margarita Ignacia (o el clérigo de apellido Pinheiro que se ocultaba bajo este nombre y cuyas invectivas se pueden leer en el libro que se conserva en la Biblioteca del Museo Británico), denostaba a la monja mexicana por sus atrevimientos de 1690 en relación con el *Sermón del Mandato* del padre Vieyra, impreso con el título de *Carta Atenagórica*.

De todo ello podemos concluir que la primera mitad del siglo XVIII (salvo por la aparición de las “Famas póstumas...”) fue poco generosa con Sor Juana. Prolongación, en cuanto a su honra, del cáliz amargo que, de acuerdo con pruebas documentales fehacientes de reciente aparición, debió apurar en la última parte de su vida.

1. *Sermón, que en las honras... que hizo el convento de Nuestra Madre Santa Clara de la Puebla el día 20 de febrero/ de 1727. Años/ a la venerable Madre Agustina de San Diego./ Predicó el P. Fray Ildephonso del Río... qualificador del Santo Oficio...*

SOBRE UNA LOA ATRIBUIDA A LA NIÑA JUANA

Sara Poot Herrera*

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Para Georges Baudot, *in memoriam*

EN BUSCA DE PRECISIONES

DESPUÉS DE VARIOS MESES DE CIRCULAR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MEXICANOS UNA NOTICIA RECIENTE SOBRE EL DESCUBRIMIENTO DE LA LOA INFANTIL DE SOR JUANA – ANUNCIADA EN MADRID EN 1700 POR EL JESUITA DIEGO CALLEJA¹–, LA REVISTA *LETRAS LIBRES* DE OCTUBRE DE 2001² PUBLICÓ UNA SECCIÓN DEDICADA A DICHA NOTICIA. SE ORGANIZA DE ESTE MODO: PRIMERA PARTE: “LA LOA DE JUANA INÉS” (PP. 67-70). ENTRE ESTE TÍTULO, ROTUNDO EN CUANTO A LA AUTORÍA, Y EL TEXTO HAY UNAS LÍNEAS EN LETRAS CURSIVAS QUE DICEN: “*SE HA HABLADO MUCHO DE UN POEMA DE INFANCIA DE SOR JUANA QUE ESTABA PERDIDO. HACE DÍAS LA PRENSA REGISTRÓ SU APARICIÓN, PERO DESCONOCÍA EL DOCUMENTO Y SU UBICACIÓN. FUE ENCONTRADO EN PARÍS: ES UNA LOA BILINGÜE, EN ESPAÑOL Y NÁHUATL, QUE A CONTINUACIÓN PRESENTAMOS EN EXCLUSIVA, PRECEDIDA DE UN ANÁLISIS FILOLÓGICO Y SEGUIDA DE LA CRÓNICA DE SU HALLAZGO*” (P. 67). NO HAY NINGÚN APUNTE SOBRE QUIÉN ENCONTRÓ EL POEMA EN PARÍS NI CUÁNDO SE ENCONTRÓ. EL “ANÁLISIS FILOLÓGICO” ES EL PRIMER TEXTO DE LA PUBLICACIÓN Y SU AUTOR ES SALVADOR DÍAZ CÍNTORA, TRADUCTOR DE LA LOA.

Segunda parte: Con el encabezado, más atenuado en cuanto a la autoría, “Atribuible a la niña Juana Inés Ramírez de Azuaje” se publica –y cito textualmente el título que aparece en la revista– la “Loa satírica mixta de una comedia representada en el atrio de la Iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Amecameca en el atrio de la Iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Amecameca en la festividad de Corpus Christi” (pp. 72-78)³. En página 75 aparece un segundo título –y también cito–, “Aplauda la fineza que el Señor hizo en quedarse sacramentado con los hombres” (pp. 75-78); en ninguno de los títulos –referidos a una sola loa en la noticia de su hallazgo– aparece fecha alguna. El segundo poema es subordinado al primero y, cada vez que se habla de la loa, la referencia es sobre todo la “loa satírica mixta” o este poema más el segundo, que en realidad es el dedicado al Santísimo Sacramento. De la niña Juana se sabía que había escrito una loa sacramental, esto es, sobre el tema del segundo poema.

Tercera parte: Augusto Vallejo Villa, quien dio noticia del documento, escribe “Acerca de la loa” (pp. 80-81 y 119). La primera página aparece en hoja aparte y ha de sustituir a “Coda: historia de un hallazgo” (p. 80; título y texto originales, ahora sustituidos, pueden leerse en la publicación). Si bien no favorece a la seriedad de la revista que la primera página, en su versión final, aparezca en hoja aparte, poder leer la hoja “original” permite

cotejar datos de una y otra versión; éstos son prácticamente los mismos⁴. Vayamos al texto del traductor de la(s) loa(s) y autor del análisis filológico ya mencionado.

SALVADOR DÍAZ CÍNTORA, “LA LOA DE JUANA INÉS”

Díaz Cíntora cuenta que Augusto Vallejo Villa le mostró “la fotocopia de un manuscrito del siglo XVIII cuya parte final lleva un título que lo caracteriza –informa– como *Loa satírica en una comedia en la festividad de Corpus*” (p. 67). Aquí se menciona el contexto documental de la loa: un manuscrito del siglo XVIII. Aunque Díaz Cíntora no dice que la parte final de tal manuscrito “se titula” sino que se “caracteriza como *Loa satírica en una comedia en la festividad de Corpus*”, ya los datos en letras cursivas que ofrece, como si fuera el título del poema, no corresponden exactamente al que antes ha proporcionado la revista.

Díaz Cíntora menciona que la “pequeña pieza” –escrita, dice, en versos asonantes octosílabos, a la manera de los romances– tiene 330 versos⁵; por lo tanto, considera que la loa tiene dos partes. El traductor informa: “A la parte propiamente satírica, de 160 versos [...], sigue otra, seria y sin asomo ya de sátira, que, según reza su título, ‘aplaude la fineza que el Señor hizo en quedarse sacramentado con los hombres’” (*id.*); de tener la loa dos partes, lo de “loa satírica” sólo estaría refiriéndose a la primera. La segunda parte (o segunda loa) tiene su propio título, “Aplaude la fineza que el Señor hizo en quedarse sacramentado con los hombres” (*id.*). Este segundo título que, a diferencia del primero, sí coincide con el que aparece en *Letras Libres* (p. 75) es citado por Díaz Cíntora en letras minúsculas y entre comillas y lo va a identificar como si fuera parte de la *Loa satírica en una comedia en la festividad de Corpus* (título que él ofrece), identificada ésta a su vez como la parte final del manuscrito del siglo XVIII mencionado al principio de su trabajo. Estrictamente, “Aplaude la fineza que el Señor hizo en quedarse sacramentado con los hombres” sería la parte final de dicho manuscrito.

Díaz Cíntora se refiere después a “[a]mbas loas, o quizá más bien partes de la misma loa, satírica y seria sucesivamente” (p. 67), piezas últimas de tal documento. Las primeras dieciocho piezas –informa– concluyen con una “*fórmula de sujeción*” y se sujetan a la corrección de la iglesia porque –sugiere Díaz Cíntora– “son nuevas, o en todo caso recientes” (*id.*). Las dos últimas en cambio –afirma– “son de una persona ya difunta” y no requieren de censura “por su ortodoxa [...] más que suficientemente probada” (*id.*). Lo de “nuevas” o “recientes” no tiene hasta el momento más marco de referencia que lo que se mencionó como un “manuscrito del siglo XVIII”. Díaz Cíntora sugiere que esa “persona ya difunta” y de obra probada es Sor Juana; de ser así, era del dominio público, entonces, que las dos piezas fueran de ella –de “ortodoxa... probada”– y que, en cambio, sólo requieran permiso las otras 18 piezas, por “nuevas” o “recientes”.

Informa el traductor que una cuarteta escrita en náhuatl aparece después de la “*fórmula de sujeción*”. La traduce de esta manera: “Los jades y las turquesas/ no salen por ningún lado;/ apenas los extraemos/ como coyotes gritamos” (*id.*); la cuarteta da pie

a Díaz Cíntora para hablar de flexibilidad en su traducción, tanto de la loa cuanto de la cuarteta. Contendría ésta, según su parecer, el grito de júbilo de quien “descubre aquello”, “los jades y las turquesas” (p. 68), la joya poética que ahora introduce con tal entusiasmo.

Si en el título de *Letras Libres* aparece Amecameca como lugar de representación de la loa, Díaz Cíntora, quien no ha señalado ningún lugar en “su” título, menciona por primera vez Amecameca no para hablar de la representación sino para decir que allí se ha escrito la “*fórmula de sujeción*” de las dieciocho piezas “nuevas” o “recientes”. De la loa última del manuscrito del siglo XVIII (está hablando de las dos loas últimas o de las dos partes de una sola loa) opina que este “papelillo de la infancia se lo habrá dejado en su pueblo [Sor Juana], donde habrá empezado a correr de mano en mano, sin que ella, ya en la cima de su renombre y valimiento, se ocupara de recobrarlo” (p. 68). Traducida la loa⁶, y tan convencido como Vallejo de que estaban “ante la *Loa de la infancia de Sor Juana*, por tanto tiempo perdida” (p. 67), Díaz Cíntora sugiere y asume que de niña Sor Juana la escribió y fue circulando a lo largo de los años y ahora –siglo XVIII–, “que ya se estimó innecesario poner al amparo de la fórmula por considerarlo cosa juzgada, y juzgada buena” (p. 67), no requiere ser sujeta a censura.

Díaz Cíntora dice notar desde un principio –y explica y ejemplifica– el ingenio de la niña, su gracia, su cultura literaria y mitológica (p. 68). Aunque habla también del “ignaro copista”, no explica nada en cuanto a este supuesto copista ni en cuanto a la letra con la que están escritas las loas; si ha dicho que es un manuscrito del siglo XVIII y que la fotocopia es de este manuscrito, se deduce que la letra es de aquel siglo. El traductor intenta, sí, demostrar que la autoría de la loa corresponde a una persona de corta edad, que va a la escuela y que la despierta su abuela (pp. 68-69). Explica también que si bien no existe en náhuatl la noción de género, el uso en el vocativo de una letra ‘e’ acentuada [é] indica que quien habla es un hombre. Y esto no sucede en la loa –dice (p. 69)– en las líneas donde hay dos vocativos (aparece “ichpopochtín” y no “ichpopochtiné; “chalantini” y no “chalantinié”; vs. 73 y 119). Decide así, y hecha la traducción de las dos piezas, que la autoría corresponde a una niña y esa niña es quien sería la Décima Musa mexicana.

Además de lo que él llama “ignaro copista” (p. 68), Díaz Cíntora ha informado que “en Amecameca se escribe la fórmula de sujeción” (*id.*). Como antes se nos ha dicho que la loa corrió “de mano en mano” (*id.*), ¿hemos de entender que se tiene copia de un documento que ha pasado por varias manos y que ahora es parte de un manuscrito del siglo XVIII copiado o compilado en Amecameca?

Díaz Cíntora no habla de la hechura de los poemas, pero sí va a hacerlo en cuanto a su representación y dice por primera vez: “La loa, según el manuscrito, ha sido representada en Tlayacapan; esto podría referirse a la más reciente presentación –supone Díaz Cíntora–, pues en la pieza, en todo caso, para nada aparece Tlayacapan, y el único topónimo que encontramos (v. 92) es precisamente Amecameca” (p. 69). Los lectores de *Letras Libres* hemos leído antes que la representación fue en “el atrio de la iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción en Amecameca” (p. 72). Además

de dato tan preciso en cuanto a lugar, ahora no sólo leemos que “según el manuscrito, ha sido representada en Tlayacapan” (p. 69) sino que Díaz Cíntora supone que la loa tuvo varias representaciones (no dice ni dónde ni cuándo) y la más reciente (no dice cuándo) fue en Tlayacapan; la primera para él sería en Amecameca, “único topónimo” en el manuscrito.

Sin embargo en *Letras Libres* –y en los anuncios de la prensa sobre el supuesto hallazgo – lo que es suposición pasa al plano de la certeza, al fijarse el escenario de la representación en el “atrio de la iglesia del convento dominico de nuestra Señora de la Asunción de Amecameca”. Díaz Cíntora añade otra suposición: “Podría pensarse también que la autora hubiera escrito en este pueblo [Amecameca] y la loa se hubiera representado en Tlayacapan; no podía cambiarse fácilmente el topónimo por estar en posición de rima” (p. 69). Ninguna fecha acompaña a esta última suposición, ni para la escritura en Amecameca (posible escritura para Díaz Cíntora) ni para probar que la loa se ha representado antes (¿en Amecameca?) y más recientemente en Tlayacapan (representación reciente, posible también para Díaz Cíntora), sólo un comentario sobre familiares de Sor Juana que vivían “en aquel rumbo” (p. 69; se ha de referir a Tlayacapan).

Cuando Díaz Cíntora se refiere a los bachilleres españoles mencionados en la loa comenta que éstos son tratados con desparpajo, por lo tanto quien habla –una niña, según el traductor de la loa– tenía que ser también española (p. 70). El filólogo comenta brevemente la segunda pieza; como se hizo con la anterior, la atribuye también a la niña Juana. Consideradas juntas, se representarían el mismo día y en el mismo lugar. La “seria” iría después de “la loa satírica”. ¿Antes de la comedia? No lo sabemos como tampoco sabemos, por lo que hasta aquí se ha dicho, si la loa fue representada primero en Amecameca y más recientemente en Tlayacapan.

En la última página de su escrito Díaz Cíntora comenta el segundo poema: un diálogo entre un indio, que habla en náhuatl, y un español, que habla en español; discuten sobre la mayor fineza de Cristo. Debido a que veinte versos (vs. 112-131) corresponden a la voz del indio, que sostiene que la mayor fineza es la Encarnación, el filólogo opina que “la multiplicación de los panes viene siendo lo principal de esta loa eucarística” (p. 70), que el hambre que sufren los indios hace al indio de la loa hablar sobre la multiplicación de los panes, y que Sor Juana lo sabe y lo entiende. Sugiere Díaz Cíntora que la monja, “avergonzándose acaso de la materialidad de aquel papelillo, indigno al parecer de su nueva forma, tan aguda y espiritual, de ver las cosas, lo dejará rodar por Amecameca y los

pueblos del Marquesado, sin querer acordarse de él, y por allá vino a quedar. Imbuida, por otra parte, de la frivolidad cortesana, llega a tomar al indio simplemente como una especie de bufón involuntario, que hace reír por sus torpezas al expresarse en español, y hasta por su fanfarronería ridícula” (*id.*).

Interpretación aparte la que estas líneas suscitan, el filólogo dice también que, debido a que en la región de Amecameca (donde Sor Juana “dejará rodar” su poema) predominaba la Orden de los Predicadores, la niña sólo tenía noticia de la fineza mayor

propuesta por Santo Tomás –quedarse Cristo en el Sacramento– y que “es él, además [Santo Tomás], el autor del oficio de la fiesta de Corpus Christi” (*id.*). Estas palabras, que podrían enfatizar tan sólo que las loas eucarísticas son destinadas a la fiesta de Corpus Christi, dan lugar a una conclusión: “No por nada, entonces, la primera obrita teatral de nuestra autora estaría dedicada a celebrar dicha festividad” (*id.*). Sin hacer relación entre una y otra pieza, Díaz Cíntora atribuye las dos a la niña Juana y, aunque habla de “hipótesis”, más que de atribución, la suya es –y así lo dice– una “convicción” (pp. 67 y 70). Antes de comentar brevemente la segunda parte de la publicación de *Letras Libres* –los dos poemas–, vayamos al texto de quien ha anunciado la aparición de la loa infantil de Juana Inés.

AUGUSTO VALLEJO VILLA, “ACERCA DE LA LOA”

Todo comienza cuando en 1996 inicia –dice Vallejo (p. 80)– el rescate y la restauración del acta bautismal descubierta por Alberto G. Salceda y Guillermo Ramírez España, y atribuida a Sor Juana. Ya Méndez Plancarte había informado sobre esta acta⁷, copiada por él en el Archivo Parroquial de Chimalhuacán: “En 2 de diciembre de 648 años baptizé a Inés hija de la Iglesia. Fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez. –Fr. P. de Monasterio”⁸. En aquel entonces, Méndez Plancarte planteó la posibilidad de que dicha acta correspondiera a Sor Juana: “todo nos indica a suponer que esa ‘hija de la Iglesia’ o ilegítima [...] verosímilmente nacida en noviembre de 1648 y apadrinada por dos tíos carnales de esta última, no haya sido sino ella misma, pese a llamarse allí únicamente ‘Inés’ [...] Y así, creemos probable haya nacido en 1648, sin mengua de la actual celebración del Tricentenario” (p. liii). Esto fue en 1951⁹.

Si Méndez Plancarte cita el Archivo Parroquial de Chimalhuacán, Vallejo se refiere a “la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán, actualmente municipio de Ozumba” (p. 80). Explica que allí, en los papeles del archivo histórico, en 1990 encontró una carta inédita de Lorenzo de Boturini; dice que años después retoma la carta y revisa el *Museo histórico indiano*. Si en las colecciones de Boturini están las *Relaciones de Chalco-Amecameca* de Chimalpahin, posiblemente –piensa Vallejo– pueda encontrar allí más información sobre Chalco.

Por tal razón, consulta también –dice– las investigaciones de Silvio Zavala sobre Francisco del Paso y Troncoso¹⁰. Vallejo se detiene en un título de los documentos que resgita el historiador y copia:

*Mercurio Encomiástico en la excelentísima lengua Mexicana, o Náhuatl hechas en diversos tiempos desde el año de 1682 que en Tlayacapa me hizo hacer Dn. Juan Hipólito Cortéz Quetzalquauhtli y Tequantepesua este encomio al Santísimo Sacramento*¹¹:

Este título, del que aún no sabemos quien lo escribe, aparece también –informa Vallejo– en *Lenguas indígenas de México/Catálogo de manuscritos e impresos*, de Zazil

Sandoval Aguilar¹²; según Vallejo en este catálogo aparece un dato más sobre el *Mercurio*: Amecameca, 27 de octubre de 1713, pero no dice de qué se trata. En la información de Silvio Zavala aparece Tlayacapan y en la de Sandoval Aguilar, Amecameca. Por lo que leemos en la cita de Zavala, “hechas en diversos tiempos” parece referirse –yo así lo veo– a “desde el año de 1682”; por lo que leemos en la misma cita, “que en Tlayacapa”, parece referirse a “me hizo hacer”, a la petición de Juan Hipólito Cortés, quien “hizo hacer” el *Mercurio Encomiástico*.

Sobre este documento, informa Vallejo que Silvio Zavala y Sandoval Aguilar mencionan que pertenece a la colección Goupil de manuscritos mexicanos de la Biblioteca Nacional de París. Vallejo deduce que ha de ser parte del *Museo [histórico] indiano* de Boturini. Dice también que al tomar nota de Amecameca (Sandoval Aguilar) y de Tlayacapan (Zavala) consulta “el microfilm de estos documentos” (p. 80; se refiere a los manuscritos de la colección Goupil mencionados pero no ha dicho hasta ahora dónde está tal microfilm, lo que sí hizo en la primera página de “Coda: historia de un hallazgo”).

Una página después de “Acerca de una loa”, Vallejo dice que sacó copia del microfilm del “manuscrito 303 de la colección Goupil, fojas 49-51 vta.” (p. 81) fotografiado en París por Francisco del Paso y Troncoso, y traído a México a principios del siglo XX. ¿A eso se refiere *Letras Libres* en su publicación de octubre de 2001, cuando anuncia que el documento “fue encontrado en París”? Más de un mes después de la publicación de *Letras Libres*, en una entrevista hecha a Díaz Cántora¹³ el traductor y filólogo informa que fue en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia donde Augusto Vallejo copió el microfilm de las fotografías que Del Paso y Troncoso hizo al *Mercurio Encomiástico*; con la fotocopia hecha en la ciudad de México a los documentos fotografiados por Del Paso y Troncoso en París, Vallejo pide a Díaz Cántora la traducción de los últimos documentos del *Mercurio Encomiástico*.

Sobre el *Mercurio*, Vallejo informa: “[E]l manuscrito indica que Joseph Antonio Pérez de la Fuente y Quijada fue el que los transcribió por órdenes del cacique de Tlayacapan” (p. 80). De ser así, Pérez de la Fuente –sujeto de “me hizo hacer”– sería el copista (copista y transcriptor para Vallejo) y, si la fotocopia que Vallejo mostró a Díaz Cántora es la de “un manuscrito del siglo XVIII” (p. 67), como dice el mismo Díaz Cántora, la letra del documento que copia Vallejo sería de aquel siglo y de Pérez de la Fuente. ¿Lo será? Y si Pérez de la Fuente transcribió los escritos, como asegura Vallejo, ¿qué versión transcribiría de la loa si, según Díaz Cántora, “el papelillo de la infancia se lo habrá dejado en su pueblo [Sor Juana], donde habrá empezado a correr de mano en mano...” (p. 68)? Al final de su texto (p. 119) Vallejo mencionará algo sobre los “traslados” del documento.

De Pérez de la Fuente busca información –nos dice– en el tomo 1 de la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional* de Mariano Beristáin de Souza¹⁴, donde se lee que Pérez de la Fuente era “cura, vicario o natural, y vecino del pueblo de Amecameca” (p. 80) y se enlistan varios de sus títulos que –dice Vallejo– “supuestamente escribió a principios del siglo XVIII, y uno de éstos es el *Mercurio Encomiástico*: ó veinte Loas en

verso megicano a diversos asuntos” (*id.*). Una vez que Vallejo supone que Pérez de la Fuente “supuestamente escribió”, cita a Beristáin: “*Hace mención de estos manuscritos el Caballero Boturini en su Museo...*” (*id.*). Concluye Vallejo: “Efectivamente, Boturini da noticia de éstos en el catálogo del *Museo histórico indiano*, que incluyó [¿incluyó?] como anexo en su obra editada en Madrid en 1746” (*id.*)¹⁵. Mientras que para Beristáin, Pérez de la Fuente, “perito en lengua mexicana”, es el autor del *Mercurio Encomiástico*, para Vallejo, Pérez de la Fuente es el transcriptor y aclara que “no fue cura ni vicario de Amecameca” (p. 81).

Vallejo comenta que le llamó la atención lo de las “veinte loas en verso mexicano” (p. 80) y que “un cacique de Tlayacapan mandara reunir –o tuviera desde 1682, según dice el manuscrito– varias composiciones en náhuatl y una dedicada al Santísimo Sacramento” (p. 81). Interpreta (1) el “me hizo hacer” (Juan Hipólito Cortés a Pérez de la Fuente) como “mandar reunir” y (2) que el cacique de Tlayacapan las mandó reunir o ya las tenía desde 1682. Vallejo cree, pues, que las composiciones ya estaban hechas en 1682 y habría que recopilarlas y supone también que posiblemente ya desde 1682 el cacique de Tlayacapan las tendría reunidas. En cada caso, está suponiendo (ninguna documentación sustenta la propuesta) que la loa (dos en una) estaba escrita antes de 1682. De haber sido así, en cualquiera de los dos casos –mandadas reunir o ya reunidas en 1682–, ¿qué indicaría la fecha 1713? Para mí, a partir de 1682 se empezarían a hacer dichas loas, “hechas en diversos tiempos desde el año de 1682”; así, tendría sentido la segunda fecha –1713. Habría que ver el escrito al que acompaña esta fecha.

Vallejo vuelve a Tlayacapan para ubicar allí a familiares de Sor Juana e informa que el cacique de aquel lugar –Juan Hipólito Cortés–, quien “mandó a copiar el ‘Mercurio Encomiástico’ [pidió] apelación a la sentencia que se le impone de 100 pesos, dos meses de servicio en el desagüe, dos años de destierro del pueblo de Tlayacapa del cual es principal, 12 de agosto de 1656” (*id.*)¹⁶; según estos datos, era—“principal” muchos años antes de que mandara hacer el *Mercurio Encomiástico*. Sobre quien “lo copió” –Pérez de la Fuente–, Vallejo informa que fue un mestizo posiblemente oriundo de Pachuca y que vivió en la provincia de Chalco desde 1690. “Y se le califica –dice Vallejo– como una persona subversiva por un testigo: ‘... sea avecindado un mestizo achinado llamado Joseph Pérez de [la] Fuente quien le hace [a los indios] escritos y los aconseja e industria...’” (*id.*)¹⁷. Dice algo más Vallejo:—“Por lo visto a Pérez de la Fuente se le encuentra asociado con caciques y posiblemente trataba de reivindicar los derechos de éstos y de los indios. Y también se interesó por preservar los testimonios escritos en lengua mexicana” (*id.*). Estos datos sobre un cacique desterrado y un escriba subversivo me resultan en principio muy interesantes. Vallejo no retoma estos datos.

De Pérez de la Fuente informa que en la segunda década del siglo XVIII ya estaba en Amecameca “y recopila el *Mercurio Encomiástico*” que incluye al final la “Loa Satírica en una comedia en la festividad de Corpus hecha y realizada en Tlayacapa en el año de 1682” (*id.*). Antes Vallejo ha dicho que el cacique de Tlayacapan mandaría reunir o tendría desde 1682 dichas composiciones; ahora, Vallejo dice que el transcriptor las recopila en la segunda década del XVIII. No sólo aparece otra posibilidad cronológica en

cuanto a lo que él llama recopilación del *Mercurio Encomiástico*, sino que ahora se ofrece un nuevo título para la (primera) loa. Es la primera vez que aparece una fecha en el título de este poema –1682¹⁸– y se dice, además, que la loa fue “hecha y realizada en Tlayacapa” (énfasis mío). ¿A una fecha anterior a 1682 se estará refiriendo *Letras Libres* (p. 72) que ofrece datos muy específicos de representación en Amecameca? ¿Para Díaz Cántora la supuesta representación “más reciente” fue la de 1682 en Tlayacapan (p. 69)? ¿Cómo validar las suposiciones?

Según el título que ahora ofrece Vallejo, y que no aparece en la transcripción y traducción de la loa (de la primera loa, p. 72 de *Letras Libres*), ésta fue “hecha y realizada en Tlayacapan en el año de 1682” (p. 119). El lugar del título que cita Vallejo –Tlayacapan– no corresponde al título que se le ha puesto en la revista (Amecameca) y el año que cita Vallejo –1682– sí corresponde a su representación –original– en Tlayacapan (no reciente como sugiere el traductor). Si la loa (me refiero a la primera) tuvo una representación original antes de ser “hecha y realizada en Tlayacapan en el año de 1682” tendrá que probarse con un tipo de documentación que verifique las inexactitudes de las que habla Vallejo (*id.*), y que despeje dudas sobre el título de *Letras Libres* (p. 72) y la suposición de Díaz Cántora (p. 69).

En la misma dirección del filólogo y traductor, que explica que en la loa sólo se menciona el topónimo Amecameca, Vallejo cita unas líneas: “eso de que los indios hacen/ para eso los de mi tierra/ que lo hacen con bazarria/ y no aquesta borrachera” (p. 119) e interpreta que “la autora no es de Amecameca”. Sin embargo, si la loa fue hecha y representada en Tlayacapan –según el título que él mismo da– tendría qué decir que “la autora no es de Tlayacapan” (“para eso los de mi tierra” mandaría a otro lugar, a Amecameca).

Pero los versos parecen sugerirle a Vallejo que quien habla, y en Amecameca, “no es de Amecameca” (*id.*). Vallejo sostiene “y así es verdad, pues la niña Juana Inés nació en la hacienda de San Miguel Neplanta, jurisdicción de la parroquia de Chimalhuacán, en Chalco, cabecera de filiación xochimilca; no así los de Amecameca, que eran chalcos” (*id.*). No me queda clara la deducción (de “no es de Amecameca” a “y así es verdad...”) ni la geografía, tampoco la frase inmediata de Vallejo, “Sor Juana, años más tarde volverá a expresarse casi en términos similares, cuando dice ‘de los indios herbolarios de mi patria’” (*id.*). Lo que parece que se está diciendo es que la niña Juana escribe en Amecameca (“aquesta borrachera”; v. 82) y remite a San Miguel Neplanta (“para eso los de mi tierra”; v. 80). ¿Será así?

Sin más explicación, Vallejo retoma el encabezado “Loa satírica en una comedia en la festividad de Corpus hecha y recitada en Tlayacapa, año de 1682” (*id.*) y dice categóricamente: “este título es inexacto, pues el que la obra fuera hecha en Tlayacapan es desmentido al mencionar Amecameca como lugar de la representación de la *Loa*” (*id.*). Vallejo deduce que, puesto que se menciona Amecameca, la loa no se escribió en Tlayacapan sino en Amecameca y en Amecameca se representó. Sin nexo alguno de transición, dice de inmediato “y el que se hubiera representado en Tlayacapan sí puede ser concordante...” (*id.*). Y explica que es así porque allí la familia Ramírez tenía varios

nexos, “por lo que pudo haber sido representada en esa época también en Tlayacapan”. De allí deduce: “Todas estas razones, a mi parecer, dan un margen sumamente alto de probabilidad de que estos versos fueran escritos por la niña Juana Inés Ramírez de Azuaje, allá en Amecameca” (*id.*). Se esperaría –me parece– más bien una propuesta respecto a la representación de la loa en Tlayacapan (donde dice Vallejo que había familiares de Sor Juana) no respecto a la escritura en Amecameca. La mención de Amecameca en el primer poema hace suponer que allí se escribió y representó originalmente la loa (los dos poemas)¹⁹. ¿Qué decir de la China que también se menciona una línea antes? (“Pues algunos bachilleres/ muy filósofos de lengua,/ vienen como los cazadores;/ en público se arrodillan/ poniendo el un pie en la China/ y el otro en Amecameca”; vs. 87-92).

Los versos no sólo hacen decir a Vallejo: “el que la obra fuera hecha en Tlayacapan es desmentido al mencionar Amecameca como lugar de la representación de la *Loa*” (*id.*) sino aclarar que la niña no es de allá puesto que dice “para eso los de mi tierra/ que lo hacen con bizarría/ y no aquesta borrachera” (*id.*). Con Díaz Cántora, sugiere que la loa también se pudo representar en Tlayacapan, en 1682. Los dos sugieren que antes, en Amecameca, “esta obra debió de representarse en 1656 o 1657” (p. 81).

Llama la atención de Vallejo que algunos versos de la loa que están en español mencionen Amecameca, que hablen “de Medea, de una abuela, de negros y de novillos de la hacienda” (*id.*). Vallejo entonces piensa en la loa de la que dio aviso Calleja, solicita la traducción del náhuatl a Díaz Cántora y obtiene así la primera versión completa en español. Para Vallejo, la abuela mencionada es la abuela de la niña Juana, Beatriz de los Reyes Ramírez, a quien su marido heredó “once esclavos entre adultos y niños, siendo éstos negros y mulatos” (*id.*)²⁰. De inmediato, Vallejo dictamina: “La abuela, que se menciona por Sor Juana en la *loa* murió entre el 3 y 8 de octubre de 1657, por lo que esta obra debió de representarse en 1656 o 1657” (*id.*). Pero, ¿cómo puede asegurarse que Sor Juana es quien habla y la abuela mencionada es Beatriz Ramírez?

Y si Vallejo dice que son inexactos los datos que aparecen en el título de la loa. ¿Habría qué desconfiar de él? (¿del título?). ¿No creer en el encabezado (“Loa satírica en una comedia en la festividad de Corpus hecha y recitada en Tlayacapa, año de 1682”) porque en la loa se menciona Amecameca? ¿Y qué hacer con la mención del título?

Ya para concluir, Vallejo vuelve a Hipólito Cortés y a Pérez de la Fuente:

Gracias a un cacique del pueblo de Tlayacapan llamado don Juan Hipólito Cortés Quetzalquauhtli y Tequantephua, del cual se tienen referencias desde el año de 1656, quien se preocupó por recopilar esta *Loa* con otras más antes o durante el año de 1682, y las mandó copiar a un mestizo llamado José Antonio Pérez de la Fuente y Quijada en 1713 (p. 119).

No sé si “antes o durante el año de 1682” se refiera a la preocupación del cacique de Tlayacapan o que éste haya mandado recopilar “esta *Loa*” (junto con otras) en 1682 o antes. La novedad en lo que leemos no sólo está en ese “antes” de 1682 sino que en 1713 Juan Hipólito Cortés las haya mandado copiar a Pérez de la Fuente. Para Vallejo,

pareciera que una fue la preocupación por recopilar las loas o la recopilación misma (“antes o durante el año de 1682”) y otra la copia (en 1713). Pregunta: ¿De dónde sale lo de “antes de 1682”? Otras preguntas: ¿Mandar a hacer (“me hizo hacer”) es mandar recopilar? ¿Primero se recopilaron y después se copiaron? ¿Se recopilaron estas piezas “antes o durante el año de 1682” y después ya no se copiarían? ¿Las copia Pérez de la Fuente en 1713? Y una última pregunta, ¿cómo leer así, a la luz de las interpretaciones de Vallejo, “hechas en diversos tiempos desde el año de 1682 que en Tlayacapa me hizo hacer Don Juan Hipólito Cortez... este encomio al Santísimo Sacramento”?

Augusto Vallejo ha mencionado el año 1713 al decir que Juan Hipólito Cortés “mandó copiar [esta “Loa” con otras] a un mestizo llamado José Antonio Pérez de la Fuente y Quijada en 1713” (p. 119). Este año se mencionó antes, “fecha de Amecameca del 27 de octubre de 1713” (p. 80)²¹. Para Vallejo, ahora, en esa fecha Juan Hipólito Cortés mandó copiar las composiciones (si en 1656 ya era “principal” de Tlayacapan; ¿cuántos años tendría en 1713, 57 años después?; además, tendría que estar en Amecameca).

Cuando Vallejo habla al final de su texto de 1713 es para mencionar –y en nota a pie– el título de la “parte segunda de la *Loa*”: “Apláudase la fineza que el señor hizo en quedar sacramentado con los hombres. Año de 1718” (n. 21, p. 119)²². Como se hizo con el título anterior, es la primera vez que se da la fecha para el título del segundo poema –y aquí en nota a pie de página– y es la segunda vez que se dice que el año no corresponde: “esta fecha me parece un error o confusión del amanuense, ya que la primera parte señala el año de 1682” (*id.*). Vallejo de nuevo no cree en la fecha que lee –1718; no considera que a lo mejor éste es otra poema, otra loa. Y sobre este poema –una loa sacramental– no dice nada. Tampoco sobre la “*fórmula de sujeción*” de la que habla Díaz Cíntora (p. 67 de su escrito).

Casi para concluir, informa que Boturini, “para los años de 1740 adquirió o mandó sacar nueva copia del documento” (p. 119). Si así fue –no se muestra sustento alguno–, el documento 303 de la Colección Goupil de la Biblioteca Nacional de París (datos que ratifica Vallejo en la nota 22 de su artículo) corresponde a dicha adquisición o nueva copia del documento, hecha en vida de Boturini. Vallejo en su último párrafo menciona los “varios traslados [del documento] antes y después de 1682” (*id.*). Seguirá leyendo los dos poemas como si fueran uno solo. Con la certeza que tiene, hasta este último párrafo no demostrada, de que también hubo “traslados” antes de 1682, sigue proponiendo –que de eso se trata – que la loa (dos en una) es anterior a ese año y fue escrita por la niña Juana.

Vallejo habla de una reproducción facsimilar y de un próximo estudio; de esta manera, dice, se sabrá “si lo copió Pérez de la Fuente [el poema, los poemas] o si es un traslado que mandó sacar Boturini” (*id.*). Para Vallejo, lo relativo a la autoría está resuelto y él sólo cuestiona lo relativo a la copia, sin considerar la posibilidad de una copia posterior a la que posiblemente mandó sacar Boturini en 1640; ha de tener razón Vallejo en decir que “el análisis de la filigrana dará la respuesta” (*id.*).

SIGUE LA BÚSQUEDA

Que la loa infantil de Sor Juana, anunciada por Calleja, corresponda a las últimas piezas que aparecen al final del *Mercurio encomiástico* dependerá, además del análisis interno de los dos poemas, de un estudio cauteloso de este documento en su conjunto, respetando las fechas y lugares que otorga el propio documento. Si las fechas que ahora se ofrecen para las piezas que interesan –1682 y 1718– y el lugar de una de ellas –Tlayacapan– son, como se dice, copias de aquella época hechas a originales anteriores, habría que mostrar de dónde se hicieron dichas copias. Por ahora, además de la necesidad de precisar la información con sustentos documentales, valen estas preguntas: ¿Son las piezas que se ofrecen una sola loa? ¿Fueron hechas (recitada una detrás de la otra) en el mismo lugar y año? ¿Son dos loas de distinto lugar y año, una de Tlayacapan en 1682 y la otra de 1718, de la que se carece de información respecto al lugar? ¿Cuál es la relación –semejanzas y diferencias– entre estos dos poemas y los otros contenidos en el “*Mercurio encomiástico: ó veinte Loas en verso megicano a diversos asuntos*”?

En su “Trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz”, Georges Baudot advirtió en 1992 lo delicado que es “atribuirle [a Sor Juana] villancicos anónimos en lengua náhuatl por la única razón de suponer que debió seguramente escribir bastantes textos en el idioma de su infancia, que, por otra parte, era también el de la calle en la capital virreinal de entonces”²³. Vale la advertencia para los poemas ahora atribuidos a la niña Juana.

Tal atribución de autoría exigiría una mayor precisión de datos; lo que publica *Letras Libres* carece de tal precisión (en sus titulares, en sus secciones y en la relación de éstas). Descartar sendas fechas de los poemas –1682 para uno y 1718 para el otro–, como se hace, tendría que fundamentarse con documentación y no con suposiciones. Considerar las dos loas como una sola requeriría de un análisis conjunto que mostrara, al menos, algunas similitudes entre las dos piezas, leídas como hemos dicho en su contexto inmediato: el *Mercurio Encomiástico*. Decir que no fue en Tlayacapan donde fue “hecha y recitada la loa” (la primera) exigiría demostrar que fue en Amecameca como se afirma (en el convento dominico, además), pero que no se documenta (no es suficiente la mención de Amecameca en el primer poema, también se menciona la China y además Atenas). A estas peticiones, añadiríamos una pregunta que, aunque de menor importancia, contribuiría a precisar la letra del documento que se fue a París y fotografiado volvió a México de donde lo fotocopió Vallejo. Esto es, ¿no habrá otra copia o copias hecha(s) a la propia colección de Boturini?

PRIMER APUNTE FINAL

Una mirada a la primera versión de los poemas que ofrecen Salvador Díaz Cíntora y Augusto Vallejo da lugar a algunos primeros comentarios y muestras de los poemas publicados en *Letras Libres*. A mi parecer, dos loas, y no una de dos partes, integran el documento ahora impreso. En la primera una voz habla en náhuatl y en español; en la segunda, además de la música inicial, hay un diálogo entre un español y un indio –ambos

hablan en su respectiva lengua. En las dos loas hay versos octosílabos y en los pares, rima asonante, como dice su traductor, pero habría que ver si predomina la misma métrica y rima en una y otra loa.

La primera loa es una especie de jugueteo cómico. El verso inicial está en náhuatl, traducido por Díaz Cíntora como “apenadísima vengo” (“apenada” como avergonzada). Frente al público, y “con sobrada desvergüenza/ sobre aqueste escenario/ donde apenas quepo extensa” (vs. 2-4), se menciona que se va a presentar una comedia el día de *Corpus*; esto es, el acto de la representación se escenifica. La voz pide “muy pequeñita licencia/ para decir dos palabras/ a favor de la comedia” (vs. 6-8), y se pone del lado de los indios que van a representarla y en contra de los españoles que se burlan de la actuación:

Señores, es una gran pena
eso que hacen, de veras
mala suerte nuestra, porque se enojan
y nomás nos empujan;
vienen a decir, quita allá
que no sois para comedias;
estos indios, ¿qué saben?,
¡nunca hacen cosa buena!
Pues voto a Cribas, señores,
que si lo hicieran ellos,
no nos harían reír... (vs. 17-27).

La voz informa que, a diferencia de los españoles que preparan con mucha anticipación sus representaciones, los indios (y quien habla se incluye entre ellos) apenas llevan cuatro días de ensayo y hacen “cosa buena”. La voz tiene tono de preocupación por la tarea –la representación de la comedia–, alude a quien la despierta por la mañana y dice también que va a la escuela donde el maestro –un sacerdote– le pregunta por tal tarea:

[la] que sabe las cabezadas
[que] me doy [en la] chimenea
me viene a despertar
con dolor de cabeza,
y me voy de mañanita
allí donde aprendemos, a la escuela,
y el maestro me dice
con su cara reverenda:
¿te aprendiste el papelito?,
mañana empieza la fiesta
oh, vamos a ver,

como padre [te] animo.
¿Haré bien el papel
con todas estas arengas?
Por cierto no lo haré bien,
no será posible aunque quiera (vs. 31-46).

Se habla de la gente que en la fiesta les—“... quiere poner culebra” (v. 62), de la molienda, de los novillos de la hacienda, de las personas que llegan (una vieja, una negra), de la fiesta; se menciona la palabra “abuela”, se habla de los que se burlan, de los que son discretos, prudentes, nobles... La loa termina:

Pero agora que [esto] sea todo,
que luego habré empezado
mi revuelto soliloquio,
invocaré otra vez
a las musas, porque es tarde,
y no quiero que entienda
este auditorio ilustre
que tengo mucha soberbia,
sino que en su querida presencia
muy rendida me inclino
porque perdone las faltas
que haya tenido nuestra fiesta (vs. 149-160).

Las líneas finales, como vemos, son similares a los finales de las loas de la época.

La segunda loa tiene un tono muy distinto. Es, propiamente, una loa sacramental. Después de la música con que inicia la loa, comienza un diálogo entre un indio y un español. Se van a poner de acuerdo sobre la alabanza de la fineza mayor: la Eucaristía. Comienza la música:

La mayor fineza el orbe,
en dulces cadencias cante,
y en obsequios reverentes
rinda gratitudes leales (vs. 1-4).

Como sucede con el final de la anterior, el principio de esta loa es también similar a las loas de la época. ¿Tendrán la misma autoría y se haría para la misma ceremonia?

En el poema “Apláudase la fineza que el señor hizo en quedar sacramentado con los hombres. Año de 1718” (copio el título de Vallejo), el español y el indio promulgan la igualdad entre ellos. Dice el español: “... pues quedamos/ en esta cuestión iguales” (vs. 141-142). Y el indio contesta: “Así sea, pues es verdad/ quedamos todos parejos” (vs.

143-144). ¿Qué sujeto poético –en español y en náhuatl– se pronuncia por la verdad? En esta loa –la segunda, la propiamente eucarística– está, como diría Octavio Paz, “la sombra del *otro*, verdadero lenguaje de fantasmas”²⁴ que propone la igualdad de los personajes.

APORTACIONES INESPERADAS

Casi para concluir, habría que recordar a Méndez Plancarte. Ya en noviembre de 1954 hablaba de los pocos datos que se poseían sobre el Teatro Sacramental –festejo de la Eucaristía– de la primera mitad del siglo XVII novohispano; pero también hizo esta afirmación: “su singularísimo interés compensa su parquedad, al mostrarnos su hermoso desbordamiento a los idiomas indígenas”²⁵. El par de loas que ahora llama la atención correspondería a tal desbordamiento. Las dos piezas atisban un teatro de piezas menores de gran riqueza cultural religiosa en los siglos XVII y XVIII hecho y representado fuera de la capital novohispana.

Si las fechas originales son 1682 (en Tlayacapan) y 1718 (no se dice dónde) es imposible pensar que correspondan –¿y las dos?– a la loa infantil de Sor Juana; si son copias, más que suponer habría que documentar que sí lo son y documentar también que fueron representadas en el atrio de la Iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de la Asunción de Amecameca en la festividad de Corpus Christi del 31 de mayo de 1657, como asegura Augusto Vallejo Villa. Y habría que demostrar por medio de un análisis riguroso –a la luz del *Mercurio Encomiástico* y de la obra misma de Sor Juana– si una u otra pieza (o al menos una) es de la niña Juana (o incluso de la Décima Musa).

No se ha ofrecido hasta hoy ninguna de estas pruebas y tampoco se han justificado las llamadas inexactitudes de los títulos de los poemas. Aun así, puede reservarse el derecho de la duda. Augusto Vallejo Villa apenas los dio a conocer, Salvador Díaz Cíntora ofrece su primera versión completa en náhuatl y en español, y las piezas esperan su primera edición, que habría que acompañar con datos precisos, unívocos, claros y documentados. Dos loas renuevan el interés por los hallazgos en torno a la gran poeta novohispana y a su época.

1. “Aprobación del Reverendísimo Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús” a la *Fama y Obras Póstumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz*, ed. facsimilar (UNAM, México, 1995, p. 18); con introducción de Antonio Alatorre, pp. ix-lxvii.

2. *Letras Libres* 34.3 (2001).

3. Antes, en la prensa mexicana, Augusto Vallejo ya había informado acerca de esta “loa al Santísimo Sacramento, representada en el atrio del convento dominico de Nuestra Señora de Asunción de Amecameca, el jueves 31 de mayo de 1657, en la festividad de *Corpus Cristi*” (“Hallan el primer poema de Sor Juana Inés de la Cruz”, *La Jornada*, domingo 5 de agosto de 2001, p. 3a [entrevista de Ángel Vargas a Augusto Vallejo]; ese mismo domingo 5 de agosto la noticia –y el lugar y la fecha de representación de la loa– apareció también en el periódico *El Universal*; tomo el dato de internet).

4. La información de la “vieja” primera página que ya no está en la “nueva” (por ejemplo, que el manuscrito del que se va a hablar se hizo transcribir en 1713) es porque aparece más adelante; o no está en la nueva versión de esa primera página porque aparecía en páginas posteriores de la versión inicial (por ejemplo, la suposición de que el [mismo] manuscrito estuviera recopilado desde 1682). La publicación de *Letras Libres* planteará la necesidad al lector de cotejar una y otra vez datos, sobre todo los relativos a fechas y lugares. Vale lo mismo para los anuncios de la prensa que acompañaron al anuncio del descubrimiento.
5. Numeración de Díaz Cíntora.
6. Cada vez que se mencione la loa, ha de pensarse en las dos loas o en lo que aquí se ha considerado como dos partes de una sola.
7. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 1: *Lírica personal*, ed. A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1951, pp. lii-liii.
8. Vallejo ofrece el dato: “en el folio 38 invertido del libro no. 2 de bautizos de la parroquia de San Vicente Ferrer Chimalhuacán, Chalco 1640-1654, de registros de naturales, españoles y castas del 27 de junio de 1640 al 22 de marzo de 1654 exp. 2, caja I.
9. En cuanto a 1651 como fecha de nacimiento, véase a Georgina Sabat de Rivers, “Otra vez sobre la fecha de nacimiento de Sor Juana Inés Inés” (ponencia leída en 1999 y publicada en *La producción simbólica de la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*, ed. José Pascual Buxó, con la colab. de Dalia Hernández Reyes y Dalmacio Rodríguez Hernández, UNAM-CONACYT, México, 2001, pp. 129-144. En el índice del libro, el título del trabajo aparece como “Otra vez sobre la cuestión de la fecha del nacimiento de Sor Juana”).
10. El título es *Francisco del Paso y Troncoso: su misión en Europa (1892-1916)*, investigación, prólogo y notas de Silvio Zavala, Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad-Museo Nacional, México, 1938 (Publicaciones del Museo Nacional); ed. facs. Instituto de Estudios y Documentos Históricos A. C.-Claustro de Sor Juana, A. C., México, 1980.
11. Las páginas 41-42 que se citan no corresponden a este libro sino al de Sandoval Aguilar, citado en la nota siguiente. La información del libro de Silvio Zavala está en p. 580 como se anota en el texto. En la versión original del artículo de Vallejo, se copiaba la palabra “hecho” (el *Mercurio encomiástico*); ahora, aparece como “hechas” (las loas).
12. Zazil Sandoval Aguilar, *Lenguas indígenas de México/Catálogo de manuscritos e impresos*, coord. Teresa Rojas Rabiela, INI-CIESAS, México, 1991. No se ofrece número de páginas. Son las pp. 41-42 citadas en nota anterior.
13. Periódico *Reforma*, 15 de noviembre de 2001, p. 6C.
14. Tomo 1, 1819; ed. facs. Universidad Nacional Autónoma de México-Claustro de Sor Juana-Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C., México, 1980, p. 531.
15. Vallejo ofrece el dato: *Idea o ensayo de una Nueva Historia general de la América Septentrional fundada en copiosos materiales de Figuras, Símbolos, Caracteres, Jeroglíficos, Cantares y Manuscritos de Autores Indios últimamente descubiertos*, Imprenta de Juan Zúñiga, Madrid, 1746, pp. 229-327.
16. Información en nota 12: Jurisdicción de Morelos. AGN, Indios. Vol. 20, exp. 198, fs. 148-148 vta.
17. La nota 13 de Vallejo registra un dato interesante: Autos y averiguación en virtud de despacho de los señores Presidentes y Alcaldes de la Real Audiencia y Sala del Crimen contra don Diego y don Domingo de Silva y Joseph Pérez de la Fuente sobre estar mandados desterrar por Real Provisión, ser sediciosos, cavilosos y que inquietan los pueblos y haciendas de la provincia, 19 de enero de 1693. AGN, Criminal. Vol. 227, exp. 9, fs. 182-192 vta.
18. En la primera versión del artículo de Vallejo (“Coda: historia de un hallazgo”), este título aparecía desde la primera página, lo mismo que los datos referidos a Del Paso y Troncoso.
19. Hace lo mismo cuando interpreta en la nota 15 de su trabajo lo relativo al mes de nacimiento de Sor Juana. Nota que daría lugar para un comentario más amplio. Por ahora, sólo digo que no es posible hacer biografía a partir de la lectura de un poema.
20. La nota 14 del artículo de Vallejo documenta el testamento de Beatriz Ramírez.
21. Tomada —se nos dijo— de Sandoval Aguilar, *Lenguas indígenas de México. Catálogo de Manuscritos impresos*, ya citado en este trabajo.

22. El encabezado de *Letras Libres*, citado por Díaz Cántora es “Aplauda la fineza que el señor hizo en quedarse sacramentado con los hombres”.
23. Georges Baudot, “Trova náhuatl de Sor Juana Inés de la Cruz”, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 1992, pp. 849-859).
24. Paz citado por Baudot, art. cit., p. 858 (tomado de Octavio Paz, “Una literatura trasplantada”, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, 3a. ed., FCE, México, 1983, pp. 68-86).
25. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, t. 3: *Autos y loas*, ed. A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1955, pp. lxviii-lxix.

INTROMISIÓN EN LA CLAUSURA

María del Carmen Reyna

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

EN LOS VEINTISÉIS AÑOS QUE PERMANECIÓ SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ EN EL CONVENTO DE SAN JERÓNIMO, EL TRONO DEL IMPERIO ESPAÑOL FUE OCUPADO POR CARLOS II. AL ACCEDER AL TRONO CONTABA CON OCHO AÑOS DE EDAD, RAZÓN POR LA CUAL NOMBRARON REGENTE A SU MADRE MARIANA DE AUSTRIA, QUIEN GOBERNARÍA CON UNA JUNTA DEFINIDA PARA TAL FIN. EL POBRE NIÑO IMBÉCIL FUE LLAMADO “EL HECHIZADO”, Y SE DICE QUE FUE MANTENIDO EN VIDA, COMO UNA CUESTIÓN DE ESTADO, CON LA FINALIDAD DE DEMOSTRAR QUE EL IMPERIO ESPAÑOL NO ESTABA ACÉFALO Y TENÍA LA SUFICIENTE FUERZA PARA IMPONERSE A OTRAS NACIONES. SU FIGURA SIMBOLIZÓ EL COMBATE ENTRE LO TRADICIONAL Y LO MODERNO, EJEMPLIFICADO PERFECTAMENTE ENTRE ESPAÑA Y LA AMÉRICA HISPÁNICA, ENTRE LO VIEJO Y LO NUEVO.

En esos años gobernaron seis virreyes en la Nueva España, de los cuales uno fue arzobispo y los cinco restantes ostentaban uno o dos títulos nobiliarios. En 1664 fue nombrado Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera; en 1672 Pedro Nuño Colón de Portugal, duque de Veragua –descendiente del almirante Cristóbal Colón quien murió intempestivamente a los pocos días de su llegada–, en ese mismo año es nombrado el arzobispo Fray Payo Enríquez de Ribera, en 1680, Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna; en 1686 Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, conde de la Monclova, quien por haber perdido el brazo derecho era conocido por el pueblo “brazo de plata”, y dos años después gobernó Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza conde de Gelves.

La relación de Sor Juana con la corte novohispana era muy cercana y su estancia en palacio durante el gobierno del marqués de Mancera fue esencial para que tratara o conociera personalmente, a través de comentarios y pláticas, a los grandes personajes de la época. Para ella no pasaron desapercibidos los decesos de Felipe IV, padre de Carlos II y del duque de Veragua. Por otra parte, entabló una gran amistad no sólo con las virreinas, sino también con otros intelectuales de la época como Carlos de Sigüenza y Góngora, sin olvidar a aquellas personas que comentaban tanto los sucesos de la Península como los de la Nueva España.

Aunque Sor Juana buscó la privacidad del enclaustramiento, la convivencia diaria con otras personas que se encontraban en el convento así como con las mismas religiosas, le impidieron disfrutar la soledad y el silencio. A esto se sumaba el trato diario y en ocasiones el uso de dormitorios comunes. El poseer una celda propia era un privilegio debido a su alto precio y aun así no siempre estaban disponibles. La gran mayoría buscaba un lugar personal, utilizando espacios destinados a labores específicas, como las salas de labor, el noviciado, la enfermería o lugares de esparcimiento, propiciando una

relación más estrecha.

Esto causó serios problemas. Cuando se quería utilizar alguno de estos espacios, se encontraban ocupados. Por estos motivos se estableció que debían respetar el uso de estos lugares para lo que habían sido destinados, cuidando la priora que permanecieran vacíos y cerrados con sus respectivas llaves, las cuales eran guardadas en algún lugar secreto para no dar lugar a una invasión que podía propiciar un penoso desalojo.

La comunicación verbal fue realizada por las criadas, quienes fungieron como portadoras de recados de los de afuera con las de adentro. Las monjas que contaban con recursos económicos, entraban a su nueva vida con una criada o esclava. En ellas recaían las labores domésticas y el llevar y traer todo aquello que necesitaban del exterior. Sor Juana no fue la excepción, ya que cuando ingresó a San Jerónimo, su madre, Juana Ramírez, le donó una esclava llamada Juana de San José, hija de una mulata llamada Francisca de Jesús. El 25 de febrero de 1669 ante el escribano público José de Anaya se registró el acta correspondiente:

Sepan cuanto esta carta vieren como yo doña Isabel Ramírez vecina de la provincia de Chalco, estando en esta ciudad viuda de D. Pedro de Asbaje y Bargas mi esposo, digo que por cuanto tiempo siempre he tenido y en forma deliberando voluntad de darle a doña Juana Ramírez de Asbaje mi hija legítima y del dicho mi esposo, cual presente se halla religiosa profesa en el convento del señor San Jerónimo de esta ciudad, una mulata mi esclava nombrada Juana de San José hija de Francisca de Jesús mulata, asimismo esclava que está en dicho convento sirviéndole por haber sido y ser la dicha mi hija humilde, virtuosa y muy obediente y por que de presente le es preciso y muy necesario el tener quien le asista y sirva y poniéndolo en ejecución y en aquella otra y forma que mejor en derecho lugar otorga de mi libre y espontánea voluntad le hago gracia y donación a doña Juana Ramírez de Asbaje de la dicha mulata que será de edad de 16 años, mas o menos nacida y errada en mi casa la cual donación hago a la susodicha por las causas y razones referidas y por el mucho amor y voluntad que siempre le he tenido y tenga y porque así es la mía persona de la cual quiero que la susodicha consiga lo que aquí se le donó y en esta carta le cedo dominio y traspaso todo el derecho en propiedad y señorío que tenga a la dicha mulata¹.

Cabe mencionar que Juana de San José le sirvió durante ocho años hasta que un achaque la obligó a salir del convento para su cura y recuperación. Al sanar la esclava se resistió a regresar a la clausura. Ya sin la esperanza de que volviera, Sor Juana se comunicó con su madre para arreglar esta situación. En un escrito del 19 de mayo de 1683 mencionó que la esclava había salido hacía siete u ocho años del convento por ocasión de un achaque y en ese lapso había contraído matrimonio, impedimento terminante para regresar al convento. Ante esta circunstancia, Sor Juana optó por venderla y obtener algún provecho,

pido y suplico me conceda licencia para vender dicha esclava y un hijuelo de pecho que tiene, puesto que por ser casada no puede volver a servir y en ella recibiere bien y merced de la caridad y grandeza de S. M. Rindiéndome en todo a su obediencia. Visto lo pedido y la escritura de donación otorgada por Isabel Ramírez en la ciudad en 25 de febrero de 1669 ante José de Anaya y escribano de S. M.

Sor Juana Inés de la Cruz.

El arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas dio el consentimiento para que vendieran a Juana de San José con su hijo de pecho, para lo cual se otorgó la escritura correspondiente².

Otra intromisión en la clausura fue el otorgamiento de permisos para enterrar en terreno conventual a personas ajenas al enclaustramiento. En principio eran las exequias y después las constantes visitas de los deudos³.

Era un gran honor que eligieran un lugar en los diferentes conventos, pagando el derecho, los gastos y una limosna sustanciosa. Aparte del panteón, los preferidos eran la sacristía, el atrio u otros lugares determinados para tal fin. Durante la época en que Sor Juana estuvo en el convento se registraron varios entierros. Aparte de los decesos de las monjas, se puede mencionar el del licenciado Santiago de Escobar, clérigo que dedicó parte de su vida en confesar religiosas. Fue sepultado en la sacristía de San Jerónimo.

En el mismo lugar fue sepultado en 1685 Diego de Borja, quien contaba con ochenta años de edad. Los quince hijos que había procreado arreglaron el funeral con las monjas jerónimas⁴. Dos años después murió Martín Ibáñez secretario del Santo Oficio, asistiendo a su funeral varios miembros del tribunal⁵. En diciembre de 1691 enterraron a Catarina Pie de Comino, esposa del oidor Gines Morote⁶. En septiembre del año siguiente fue sepultado Alonso Ortiz de Orá de más de 90 años, padre del provisor y su hijo dio un donativo de 600 pesos. Poco después murió el licenciado Manuel de la Reguera, capellán de San Jerónimo quien fue enterrado en el panteón del convento⁷.

VIRREYES, VIRREINAS Y ARZOBISPOS

Aparte de las intromisiones arriba mencionadas, los virreyes, virreinas y arzobispos fueron los más asiduos concurrentes, visitando constantemente los conventos escudándose en su alta jerarquías, ignorando reglas, prohibiciones y todo aquello establecido para tal fin. Como ya se mencionó, los conventos eran demasiado atractivos para las altas personalidades que disfrutaban reuniones sociales donde se disfrutaba la lectura de libros, interpretaciones de música o la degustación de manjares.

Entre las más asiduas concurrentes se encontraban las virreinas. Sin embargo, es poco conocida la participación que tuvieron en la vida social de la Nueva España. En las escasas apariciones en los actos públicos, daban la impresión de ser solamente fieles acompañantes de sus esposos, dedicadas al cuidado de la familia. Obviamente esta conducta era usual en una sociedad colonial vigilada y controlada por la Iglesia y el Estado, no obstante, algunas de ellas actuaron conforme a la vida de la corte de Madrid, a su propio carácter y a su formación cultural.

Aunque eran frecuentemente invitadas a reuniones y fiestas, socialmente hablando tuvieron pocas oportunidades para lucirse en los acostumbrados actos públicos, saraos y besamanos. El tiempo de que disponían, lo empleaban generalmente en descansar en las fincas de los alrededores de la ciudad de México, en asistir a invitaciones personales, a las funciones religiosas, a los santuarios de Nuestra Señora de Guadalupe y de los

Remedios y a visitar los conventos de frailes y monjas.

En esta complicada sociedad vivió Sor Juana y por causas aún inexplicables se inclinó por la vida religiosa, aceptando guardar los votos de pobreza, castidad, obediencia y clausura. Al momento de profesar sólo estaba segura de una cosa: ni viva ni muerta volvería al mundo. En ese entonces, el convento de San Jerónimo albergaba un promedio de 80 religiosas, y un número incierto de donadas, viudas, niñas, criadas, esclavas y otras personas que ayudaban en la administración y mantenimiento del mismo. Su destino sería convivir con ellas el resto de sus días.

Esto no significaba que viviría aislada. Era imposible cortar de tajo con familiares, amistades y todo aquello que la había rodeado en su infancia y juventud. En aquella época y en años anteriores se sabía de las numerosas visitas que se recibían en los diferentes conventos, para lo cual habían destinado lugares específicos. La jerarquía social determinaba donde serían recibidos. Una sala del convento se destinaba para virreyes, prelados y visitas especiales. A través de las rejas de los locutorios, habitaciones especiales que se localizaban junto a la portería o detrás del convento, testigos mudos de lo que realmente sucedió en el encierro, fueron destinados para familiares y amistades.

Tales eran los momentos de complacencia y alegría que disfrutaban las monjas, que apartaban los lugares más apropiados en el locutorio para conversar libremente y sentirse más a gusto. Las concepcionistas y jerónimas fueron las que más abusaron de estas audiencias, por lo que las autoridades arzobispales enviaron diferentes comunicados, uno de ellos el 15 de enero de 1682 donde exhortaban a la comunidad a no permanecer tanto tiempo con sus devotos en rejas y porterías⁸.

Las infracciones a la clausura comenzaron en los primeros años de la vida colonial, por lo que desde ese entonces se debieron reglamentar y controlar las visitas en los conventos. Sin embargo, arzobispos, virreyes, virreinas y acompañantes fueron los primeros en desobedecer, causando trastornos y desórdenes entre la comunidad. Era una atracción irresistible visitar la clausura, entrar a un recinto donde no podía hacerlo cualquier persona, tratar a las monjas, entablar conversaciones por varias horas y conocer la diferente idiosincrasia de cada una de ellas. Con el tiempo se fue familiarizando y arraigando esta costumbre.

Algunas de las religiosas se encontraban en las rejas en horas y días específicos, quienes las consideraban como de su propiedad. Las quejas de prioras y vicarias llegaron hasta los altos jerarcas de la iglesia, quienes propusieron reglas para establecer el orden con base en las constituciones sagradas, donde se especificaba que ninguna persona de cualquier calidad por preeminente, estado y dignidad, aunque fuera condesa, marquesa, duquesa o de superior condición pudiera irrumpir la clausura con pena de excomunión.

Se decía que, aunque las visitas eran personas honestas, entablaban mundanas y maratónicas conversaciones que les restaban el tiempo para cumplir con sus obligaciones como era el puesto que desempeñaban en la comunidad y el dedicarse con devoción al culto divino y a Dios Nuestro Señor.

Para llevar un mejor control, se acordó que las llaves de las rejas deberían estar en poder de la priora, quien tendría el libre albedrío de proporcionarlas a quien las

necesitase, siempre y cuando fuese algún motivo justificable. Si éstos no eran válidos, la puerta de la portería se mantendría cerrada, sin permitir el acceso al claustro.

Las visitas a conventos de monjas y frailes fueron comunes desde el siglo XVI. Esta afición la tenía el virrey Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villa-Manrique (1585-1590) y su esposa Margarita Blanca de Velasco, hija del conde Nieva.

La fundación del convento de Santa Clara en 1573, había despertado entre los gobernantes y nobles de la ciudad una gran estima hacia las monjas. Era frecuente que personas del sexo femenino visitaran a las monjas sin que nadie se los impidiera, por lo que la virreina Margarita Blanca también deseó hacerlo. Antes de llegar a la Nueva España, había obtenido una autorización del Papa, por lo que sin ambages ni rodeos, solicitó al provincial Fray Pedro de San Sebastián que le permitiese entrar a ese convento cuando ella quisiera, petición que le fue negada por causas que desconocemos⁹.

Este mismo virrey, acompañado de su esposa, visitó después Xochimilco. Con su comitiva se hospedaron durante una semana en el convento de la orden de San Francisco, donde fueron atendidos por el mismo fraile, el provincial Pedro de San Sebastián, los religiosos y naturales del lugar. Aunque en los primeros días las fiestas cobraron vidas humanas a causa de unos disparos, eso no fue impedimento para que los anfitriones prodigaran atenciones y emotivos festejos a las visitas.

Cada día se elaboraban trescientas raciones para comer y otras tantas para cenar, las cuales eran acompañadas con vinos de excelente calidad. Se rumoró que durante esos días consumieron cerca de cuatro pipas gigantescas de ese licor, un sinfín de aves, colaciones, confituras, cajetas y otras delicias. A pesar de que las cantidades de comida fueron pantagruélicas y por consiguiente los gastos fueron enormes, los frailes proveyeron, sin quejarse, todo lo necesario.

En ese tiempo se comentaba que la vida conventual que llevaban los franciscanos era de cierta manera independiente, no acorde con las reglas de la orden. Esto se demostró cuando llegaron los nobles visitantes, acentuándose el libertinaje que rebasó los límites permitidos, afirmando los rumores que corrían entre la población. Al ser acompañados por la virreina y varias mujeres comenzó el desorden, desapareciendo en la clausura el respeto entre sus moradores. En el convento andaban por todas partes como si fuera casa profana demostrando los visitantes su ignorancia de las reglas de dicho monasterio. Al virrey le gustó tanto el lugar que ocupó una de las celdas para despachar los asuntos de su gobierno, donde acudían sin quejarse oidores y oficiales de la Real Audiencia.

En las tardes, los acompañantes del virrey organizaban juegos y fiestas en las que participaban los mismos religiosos y el provincial. Tampoco desdeñaron los paseos en canoas ricamente engalanadas en los afamados canales, los cuales según ellos eran muy divertidos, pues tenían la costumbre de iniciar “guerras”, aventándose elotes entre sí. Uno de ellos fue a dar en la nariz de un caballero pariente del virrey, pero el golpe fue tan terrible que de inmediato sangró, mofándose con risas y burlas sus compañeros de aventuras.

La nota relevante la causó la virreina al presenciar cómo nadaba un fraile lego en el estanque del convento, a quien le aventó algunas naranjas. No conforme con esto, se

dedicó también a jugar a los bolos con el provincial, un fraile le ayudaba a detenerlos o apartarlos para que no entrasen. Para darse a notar, en voz alta amenazó graciosamente a los frailes y ante el padre comisario dijo:

no me hagan trampas ni toquen a mi bola, miren que les traeré al de Ponce; en lo cual dio bien a entender cuan poderosa era, pues estaba en su mano traer al padre comisario general a la provincia como lo estuvo echarle de ella¹⁰.

Después de este suceso, los mismos virreyes decidieron cambiar de aires y el año siguiente se dirigieron al convento de Tacuba de la misma orden franciscana, llevando como siempre un ejército de acompañantes y sirvientes. Los festejos y comelitones se dieron en la misma abundancia, pero la conducta de la virreina fue más tranquila y moderada. Estos escándalos cesaron cuando el marqués de Villa-Manrique fue removido de su cargo. Cabe mencionar que Diego Romano, obispo de Puebla, fue nombrado visitador del gobierno de este virrey. Al haber conocido sus desmanes lo trató con tanta severidad que embargó todos sus bienes, sin exceptuar la ropa de la marquesa¹¹.

En los primeros años del siglo XVII, Ana Mejía de Mendoza, esposa de Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros, virrey de la Nueva España (1603-1607), asidua practicante de la caza en el legendario bosque de Chapultepec, práctica que mermó algunas especies que lo habitaban, tenía la costumbre de visitar los diferentes conventos, participando con las monjas en comidas y festejos. Ella obtuvo un permiso especial para entrar en los monasterios con dos mujeres que siempre la acompañaban al lugar donde fuera, para que la asistieran en todo aquello que necesitase, concesión que disfrutó hasta que regresó a España.

El caso del arzobispo virrey Fray García Guerra, fue también memorable:

Con toda su apariencia de siervo dedicado al Señor, él ansiaba las suaves y sensuales delicias de su rebaño. Amaba la dulce melodía de la música instrumental, el canto de las baladas y las canciones populares, los sensibles placeres de la mesa y el fuerte tónico de los espectáculos taurinos. Para satisfacer el primero de estos gustos, fray García había adquirido el hábito de pasar por la tarde al Real Convento de Jesús María para visitar a Sor Mariana de la Encarnación y a Sor Inés de la Cruz con quienes congeniaba muy bien. Ambas monjas eran hábiles instrumentistas y cantantes y siempre encantaban al arzobispo con sus vivaces ejecuciones de aires populares. Con maestría perfecta tocaban música litúrgica en el órgano conventual y con gran facilidad tañían laúdes y rabeles —especie de guitarras—, rasgueando acompañamientos de canciones profanas que hablaban de anhelos sentimentales, amores desgraciados y esperanzas abandonadas. Este popurrí musical era intercalado con alegres charlas, muy reconfortantes para el prelado, tan harto de la ceremoniosa formalidad de su vida diaria. Las artes culinarias de estas damas manifestadas en agrídulces comidas y platos exquisitos, añadían delicia a estas apacibles ocasiones y raramente faltaba fray García a aquellas agradables visitas vespertinas.

Estas actitudes eran una práctica común de algunos clérigos, la cual consignó pocos años después en su obra Thomas Gage.

Es común entre los frailes visitar a las monjas devotas y pasar días enteros con ellas oyendo su música

y comiendo sus deliciosos platillos. Y con este propósito se tienen varias cámaras para conversar llamadas locutorios que tienen barrotes de madera entre las monjas y ellos¹².

Otra asidua concurrente fue María Rieder de Paar condesa de Barajas¹³, de origen austriaco, esposa de Diego Fernández de Córdoba, marqués de Guadalcázar, virrey de la Nueva España (1612-1621). La inclinación que sentía por convivir con las religiosas venía desde que se encontraba en España. Por propio gusto había vivido tres meses en un monasterio de carmelitas descalzas “por el cariño que les tenía” observando como una más, las estrictas y difíciles reglas de la orden¹⁴.

Cuando la virreina llegó a la ciudad de México obtuvo un permiso arzobispal para tratar a las religiosas del Real convento de Jesús María. La recepción que le tributaron las monjas fue solemne, adornando la sala con flores y carpetas ricamente deshiladas o bordadas. La comunidad la atendió con gran respeto, sirviendo una exquisita merienda e interpretando con gran maestría música litúrgica¹⁵.

En sus múltiples visitas, la virreina prometió a Sor Inés de la Cruz¹⁶ y Sor Mariana de la Encarnación establecer un convento de la orden de carmelitas descalzas en México, palabra que cumplió, no como Fray García Guerra que se deslindó del mismo ofrecimiento. Mientras se aprobaba esta propuesta, la marquesa de Guadalcázar ayudó a las dos monjas a coser todo lo necesario para la sacristía y los hábitos que debían lucir las religiosas en su nuevo convento. Esto se hizo realidad en 1616, gracias a la ayuda del doctor Juan Pérez de la Serna¹⁷, de la misma virreina y de sus fundadoras¹⁸.

Por sorteo, el convento fue llamado San José, pero fue más conocido por Santa Teresa la Antigua y fue allí precisamente, el 14 de agosto de 1667, donde presenciaron los marqueses de Mancera y una distinguida concurrencia la ceremonia de ingreso a la vida conventual de Sor Juana Inés de la Cruz. Este retiro fue por sólo tres meses debido a las estrictas y rígidas reglas de la orden que causaron estragos en la salud de la monja, quien eligió un año tres meses después el de San Jerónimo.

Posteriormente, por causas que desconocemos, le impidieron a la marquesa de Guadalcázar entrar a los conventos, principalmente en los de la ciudad de Puebla y sólo se le permitió ayudar económicamente en la reparación de las fincas rústicas y urbanas que les pertenecían, contribuir en la erección de altares, retablos y proporcionar limosnas y medicinas a los enfermos y mendigos.

Al llegar a la Nueva España Francisca de la Cueva, hija del 6º duque de Alburquerque, esposa de Rodrigo Pacheco y Osorio, marqués de Cerralvo y virrey de la Nueva España (1624-1635), se encontraba vigente la prohibición de entrar en los conventos. Sin embargo, nadie se atrevía a desafiar directamente al nuevo gobernante, por lo que el choque entre Estado e Iglesia propiciaba conflictos no fáciles de resolver. La religiosidad del matrimonio fue manifiesta desde que se encontraba en la Península, por lo que antes de partir a la Nueva España su esposo había enviado a Roma a la marquesa, para que entrara, conociera y conviviera en los conventos de ese lugar.

Los arzobispos de la Nueva España habían sido condescendientes con las esposas de los virreyes, exceptuándolas de la prohibición de no ingresar a la clausura, pero cuando

fue electo arzobispo Francisco Manso y Zúñiga las cosas cambiaron y de inmediato ordenó que se comunicara a todos los conventos que no permitieran, bajo ningún motivo, entrar en esos lugares a la marquesa, “para lo cual os valdréis de los remedios de derecho que fueren justos y convenientes, que al arzobispo se le escribe no os embarace y buscareis de la permisión y costumbre con moderación. Por la decencia que se debe a la clausura como acá se hace”¹⁹.

Pero continuó la intromisión en la clausura. Con base en ciertas desavenencias surgidas con algunas virreinas, los padres de la orden de Santo Domingo por mandato del superior y provincial Fray Alo de Orduña, impidieron la entrada de las nobles señoras al convento de religiosas de Santa Catalina de Sena. En los dimes y diretes, salieron a la luz hechos desconocidos para la población, totalmente ajenos a la esencia del problema. Los pleitos entre los mismos religiosos, causaron graves dificultades en cuestiones secretas de la orden, que trascendieron de inmediato al dominio público, causando estupor y desasosiego.

Este hecho no fue obstáculo para que protestara la hermana del provincial con general escándalo. El público profanamiento de la clausura, desató la murmuración y fue dominio de los vecinos conocer el número excesivo de personas que siempre acompañaban en sus visitas a la marquesa de Cerralvo. Esto causó numerosos disgustos con el no querido arzobispo Francisco Manso y Zúñiga²⁰, que impidió a la virreina la entrada en los conventos de monjas, acusándola de mezclarse en asuntos que no le correspondían. El conflicto trascendió más allá del Atlántico y lo único que ganó el arzobispo fue que lo transfirieran al obispado de Cartagena²¹.

Para no perder la costumbre, las siguientes virreinas continuaron con este tipo de visitas. A los oídos de los miembros de la Real Audiencia llegaban los “rumores” de las fiestas y comidas que se celebraban en los conventos, pero desgraciadamente no remediaron la situación, opinando y emitiendo juicios erróneos para no dañar la susceptibilidad de las virreinas. En 1630 el fiscal de esa institución las apoyó abiertamente para que fueran recibidas

como se lo merecían las veces que desearan hacerlo, a la hora que quisieran, sin ofender con ello la clausura, por la moderación con que se hace, como por la dignidad y excelencia de las personas (*id.*).

Al no estar de acuerdo con esta decisión, el arzobispo reiteró la prohibición de cualquier visita por parte de las virreinas, haciéndose extensiva a sus esposos, principalmente en algunas de las ceremonias privadas de las monjas

en que no interviniendo censura, escándalo, ni perjuicio, sino que mas cortesía debida de tan grandes señoras sentadas a los lados diestros de los virreyes sus maridos en las solemnidades de las iglesias, no se les permite, antes se les prohíbe por expresas cédulas de S. M. (*id.*).

Esta disposición fue comunicada en todos los conventos. El 27 de septiembre de ese año, estando en la reja de los locutorios del convento de San Jerónimo congregadas al

son del tañido de campanas como se acostumbraba, se les comunicó a la priora, vicarias y demás religiosas la determinación para no dejar entrar a las virreinas.

Durante el gobierno de García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra y marqués de Sobroso (1642-1648), se empezó a construir el convento de religiosas de San Bernardo. Poco antes de partir al Perú para ocupar el puesto de virrey, presencié el altercado del arzobispo Francisco Manso y Zúñiga con las religiosas de Regina Coeli. La causa del disgusto era por la elección de abadesa, puesto que disputaban las monjas descendientes del ex virrey Luis de Velasco, marqués de Salinas y las parientas del virrey Lope Díez de Armendáriz, marqués de Cadereyta. Al ganar las primeras, las derrotadas decidieron fundar su propio convento al cual decidieron llamarle San Bernardo. Esta acción fue desaprobada en la corte española, y los miembros de ella acordaron no permitir que se estableciera ningún convento sin la anuencia del rey²².

A esta decisión se sumó la petición del ayuntamiento de la ciudad de México para que no continuara otorgando más licencias para fundaciones conventuales de monjas o de frailes y por consiguiente que reglamentara las adquisiciones de fincas rústicas y urbanas, debido a que se vislumbraba desde ese tiempo que en un futuro próximo serían los únicos propietarios de bienes raíces, predicción que se cumplió (*id.*).

En junio de 1660 llegó la noticia de que había muerto el conde de Salvatierra al concluir su administración en el Perú. Había sido víctima de una enfermedad que le había provocado la pérdida del juicio, el cual recuperó días antes de su muerte. En sus disposiciones testamentarias legó grandes presea al convento de San Francisco del Perú, y en la ciudad de México, los religiosos de la misma orden rindieron sentidas honras fúnebres, pronunciando un sermón alusivo a su intachable conducta. La religiosidad de su viuda la ex virreina, fue manifiesta al dirigirse a Salvatierra a fundar un convento de monjas descalzas de la orden de San Francisco²³.

Luis Enríquez de Guzmán, conde de Alva de Aliste, virrey de la Nueva España (1650-1653), después de tener noticia de haber salido con beneplácito del puerto de Veracruz la flota que se dirigía a la Península, empezó a visitar los conventos de monjas. El arzobispo otorgó la licencia correspondiente para que lo acompañara Manuel, su hijo legítimo²⁴ (*ibid.*, p.200), otro natural llamado Enrique Enríquez y otras personas, siendo objeto de bailes, interpretaciones de música y regalos por parte de las religiosas (*ibid.*, p. 121).

Al año siguiente, el 5 de enero, víspera de Reyes, el virrey acudió al convento de Regina Coeli para rezar las oraciones y escuchar los maitines, festejo que se prolongó hasta las 9 de la noche cuando concluyó la música. Asistió un gran número de personas y las religiosas enviaron a la reja del coro bajo chocolates y dulces. Estos fueron repartidos a la concurrencia, en presencia del gobernante, del Dr. Simón Esteban y sus respectivos hijos (*ibid.*, p. 140).

El 15 de agosto de 1653 entró a la Ciudad de México Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque, marqués de Cuéllar, conde de Ledesma y de Huelma, grande de España (1653-1660) junto con su esposa Juana de Armendáriz, marquesa de Cadereyta.

Como era costumbre, la virreina empezó a visitar los conventos junto con su hija. Los preferidos de ella eran el de Santa Clara y el de San Juan de la Penitencia. Poco después visitó la capilla del “Tercer Orden” de San Francisco donde hizo su profesión. Tal distinción le fue otorgada por el comisario general de la seráfica orden con gran devoción y recogimiento (*ibid.*, pp. 226-228).

En el mes de enero de 1656 murió una esclava negra que era recamarera de la virreina. Las monjas de Santa Teresa aceptaron que fuera enterrada en el panteón de la iglesia. Era una mujer muy querida en palacio, por lo que asistieron la nobleza, religiosos y público en general, cargando el cuerpo algunos de estos personajes (*ibid.*, pp. 42-43).

Durante el gobierno del duque de Albuquerque todavía se recordaban los serios enfrentamientos que había tenido su antecesor el conde de Alva de Aliste con el arzobispo. Se decía que se había levantado un profundo abismo entre el cabildo y el virrey, por cometer la grave falta de desobedecer las reales cédulas al permitir que veinte frailes de San Francisco pasaran a la Nueva Galicia sin autorización del obispo. Por este hecho se produjo una gran dificultad, que se puede calificar de intrascendente y sin importancia. Se disputaba el lugar en la iglesia que ocuparían los criados del virrey en el día de Corpus.

El duque de Albuquerque deseaba continuar la tradición de que los pajes que se encontraban a su servicio alumbrasen la ceremonia, sin embargo, a causa de las fricciones que había tenido con el arzobispo, éste se negó a las peticiones del virrey. Al llegar el día, todavía no llegaban a un acuerdo. El público en espera del inicio del festejo se encontraba impaciente, mientras continuaban los “dares y tomares”. El pueblo no era ajeno a este conflicto entre la Iglesia y el Estado y los presentes empezaron a tomar partido:

el señor arzobispo decía que sus pajes habían de ir al lado izquierdo y los del virrey al derecho y decía que los del señor arzobispo habían de ir delante de los suyos y el arzobispo dio por respuesta que no había de perder de su jurisdicción un minuto (*ibid.*, pp. 66-67).

El arzobispo permaneció media hora en la puerta de la parroquia sin entrar en ella a sacar a la Virgen hasta que miembros de la Real Audiencia acordaron que ni los pajes del arzobispo ni los del virrey asistirían a la procesión.

Los virreyes también eran invitados por los miembros del Tribunal del Santo Oficio. Para la ejecución de siete penitenciados en el convento de Santo Domingo, se invitó a los miembros de la Real Audiencia, visitadores, inquisidores y virreyes. Ellos fueron acomodados en una tribuna particular, debajo de la celosía. En esa ocasión se ajusticiaría a una doncella española vecina del barrio de Santa Catarina Mártir por haber sido acusada junto con sus hermanas, de ser “alumbradas”, siendo ella la única que había resistido la prisión. Ella recibiría 200 azotes pero gracias a la intercesión de la virreina a ella le dispensaron la sentencia (*ibid.*, p. 67).

El lunes 13 de noviembre de 1656 al llegar el virrey a “oír” misa ante la imagen de Nuestra Señora de los Remedios que se encontraba de visita en la ciudad, llegó el correo

de Veracruz para avisarle que habían llegado con bien, por haber hundido 8 galeones del enemigo. Para agradecer este hecho, asistieron los religiosos de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín, Merced, Carmen y Compañía de Jesús. El virrey, la virreina y su hija se encontraban en “una jaula tan costosa y prevenida, que nunca otra se ha visto en este reino con su llave” como lo habían hecho en tiempos pasados y cuando salían las comunidades de sus conventos repicaban en ellos hasta que volvían (*ibid.*, pp. 87-88).

Los conventos de monjas también participaban en los festejos de los nacimientos reales. El 20 de marzo de 1658 la reina dio a luz un varón heredero del trono de España bautizándolo con el nombre de Felipe el Próspero. El virrey fue a dar gracias a la catedral y empezó el repique en dicha iglesia y le siguieron los conventos por espacio de una hora. Al día siguiente por orden del arzobispo se descubrió el Santísimo Sacramento en los conventos de frailes y monjas y con repique se cantó el *Te Deum Laudamus* (*ibid.*, pp. 90-91).

Los festejos no terminaron aquí. El virrey eligió a 150 hombres de la nobleza, órdenes, corregidores, regidores, contadores y cajeros de algunos mercaderes para que saliesen en su compañía *in albis* el 28 de abril, lunes y martes siguiente a las ocho de la noche a pasear por la ciudad en la mascarada, obligándoles a usar calzón, ropilla y capa de bayeta. La gran mayoría protestó, no era fácil conseguir tales prendas. Las excusas se sucedieron una tras otra por salud y no saber ruar²⁵, sin embargo, no se escaparon de dar una cantidad de ducados para el príncipe. Entre los espectadores de este festejo que duró tres días se encontraban monjas y frailes (*ibid.*, pp. 93-94).

El 16 de septiembre de 1660 empezó la administración de Juan de Leyva de la Cerda, marqués de Leyva y de Ladrada, conde de Baños. La duquesa de Alburquerque acompañó a la nueva virreina desde Santa Ana hasta palacio. Entre los primeros actos del nuevo virrey estuvo el de asistir el 30 de septiembre al convento de San Jerónimo a la celebración de la fiesta del santo, asistiendo los miembros de la Real Audiencia (*ibid.*, p. 139).

En 1661, antes de partir a España, el arzobispo Mateo Sagade Bugueiro, dejó instrucciones al gobernador para que no se llevaran a efecto las elecciones para el puesto de priora en el convento de Santa Teresa. Esta decisión causó un profundo resentimiento entre las monjas del mencionado convento, debido a que algunas de ellas llevaban una amistad estrecha con el virrey y la virreina a quienes

daban entrada en su convento a todas horas y tiempos y en particular una llamada la madre María de Santa Inés, deseaba mucho las administrasen los religiosos del Carmen y con la ocasión de ser confesor pedir a la virreina le pidiese al gobernador hiciese elección.

El distanciamiento entre arzobispos y virreyes se sucedió con tanta frecuencia, que afectaba los intereses de ambas partes. Aparte de causar una conmoción entre los religiosos la muerte del doctor Jacinto de la Serna, cura más antiguo del sagrario de la catedral, provocó un serio distanciamiento con el virrey. El deceso fue comunicado por el comisionado al arzobispo, quien se encontraba en el puerto de Veracruz, solicitándole el

ínterin y propiedad. El arzobispo le envió lo que solicitaba nombrando al doctor Juan de Aguirre obispo de Guadiana para que fijase edictos y examinase a los postulantes para elegir al que debería ocupar el puesto y al que fuese elegido por el virrey se le diese de inmediato posesión.

Los postulantes aparecieron de inmediato. Se encontraba Fray Diego Zapata, comisario general de San Francisco, Fray Bernardino de la Concepción, guardián en Texcoco y Fray Antonio Meléndez por ser de los más antiguos lectores del orden. Éste último con el fin de ser provincial se introdujo en palacio y con dádivas muy grandes ganó la voluntad de la virreina, la estimación del virrey y el cariño de sus hijos y criados, acompañándolos indistintamente a todos los lugares donde se dirigían. El comisario general suspendió la designación de alguno de ellos hasta que recibiera órdenes del rey. Mientras los virreyes empezaron a hacer labor para que Meléndez fuera elegido provincial (*ibid.*, pp. 152-155).

La virreina de inmediato le solicitó a este último, que si salía elegido hiciese la elección en Santa Teresa. Su ambición era tal que con el fin de conseguir el curato le prometió que sería lo primero que haría cuando fuera elegido. El virrey lo apoyó, salió electo, recibió la colación y posesión y la virreina le recordó que cumpliera la palabra que le había dado.

La respuesta fue negativa, alegando que le era imposible acceder a tal petición por carecer del derecho para llevar a cabo las elecciones. La virreina obtuvo una provisión real para que se llevara a efecto la elección, pero le indicaron que no tenía validez, siendo rechazada en un segundo y tercer intento. Enardecida, la virreina consiguió que fuera desterrado y al conocer dicha determinación inició sus visitas en los conventos de monjas, arengando a las religiosas para que se efectuara la votación.

Las religiosas del convento de Santa Teresa, apelaron esta decisión, diciendo que no tenía la facultad para realizarla. Para calmar los ánimos fue enviado el doctor Francisco de Solís, maestro de escuela en la Puebla de los Ángeles, quien llevó a cabo la elección de la abadesa. La madre María de Santa Inés fue la elegida, quien no olvidó a sus protectores el virrey y la virreina, por lo que negó obediencia y autoridad al arzobispo.

Hasta los mismos conventos servían de asilo para quien lo solicitara. Uno de los casos más comentado en esos años, fue cuando el virrey envió una carta al doctor Ginés Morote, juez de residencia del duque de Albuquerque, quien se encontraba en una huerta de San Cosme. La misiva le fue devuelta sin ser abierta, y ante tal osadía se tomó preso al criado que la llevaba. El contenido de la carta era delicado. En él se desterraba a Morote de la Nueva España y al resistirse su esposa, Catarina Pie de Morote, ésta se dirigió al convento de la Encarnación y el juez a otro. Esto suscitó serios problemas entre el virrey, el gobernador y los frailes y monjas que habían dado asilo a los actores de este suceso (*ibid.*, pp. 171-172).

La calle fue escenario para celebrar diferentes festividades religiosas. El 8 de octubre de 1662 las monjas de San Jerónimo celebraron la fiesta de San Jerónimo. El convento fue insuficiente para el festejo por lo que solicitaron la autorización para que la procesión se hiciera en la calle. Para tal fin se edificaron cinco altares, acto al que asistió el virrey.

El 10 de diciembre de 1662 celebró el convento de San Bernardo la fiesta de la Concepción con procesión pública que tomó su calle, la de Portacoeli, don Juan Manuel y San Agustín, asistiendo la familia del virrey (*ibid.*, pp. 180, 183, 184).

El 11 de agosto de 1661 falleció una hija de Pedro de Leyva, hijo mayor y heredero del virrey conde de Baños. La familia estuvo de acuerdo en que se enterrara en el convento de Santa Teresa donde acudieron representantes de órdenes religiosas, nobles, y curiosos (*ibid.*, p. 157).

Al poco tiempo hubo otro deceso. Como era costumbre, los virreyes descansaban en las fincas de los alrededores de la ciudad. En el retiro de Tacuba el tercer hijo del virrey que nació en alta mar, enfermó y murió intempestivamente. El cuerpo fue traído en una carroza a cortina cerrada para darle cristiana sepultura en la iglesia de Santa Teresa, en el mismo lugar donde yacía la hija mayor de su hijo Pedro de Leyva. Al regresar sus padres del retiro decidieron que se depositara el cuerpo en el convento de religiosas de San Juan de la Penitencia del orden de San Francisco, provocando el disgusto de las monjas de Santa Teresa. Aguardaron hasta las 9 de la noche para que el cadáver fuera trasladado en una carroza en una caja cerrada con llave custodiado por dos dueñas y dos criados, acompañados de cuatro hachas. Al llegar se encontraba abierta la portería y las religiosas aguardaban en silencio la llegada del niño. Cuatro personas bajaron el cuerpo y lo recibió el preste y ministros, después fue entregado a las monjas. Asistieron todas las órdenes religiosas excepto la de la Compañía de Jesús por no encontrarse en buenos términos y la de los carmelitas por haber preferido el convento de San Juan de la Penitencia. Estuvieron presentes en el funeral los oidores Juan Manuel y Antonio de Lara Mogrobejo, y los familiares de los virreyes (*ibid.*, pp. 200-202).

La mala suerte continuó acompañando a los virreyes. El 6 de mayo amaneció muerto el hijo de nueve meses de Pedro de Leyva, a causa de una apoplejía y, siendo éste el segundo hijo que fallecía durante el gobierno de su padre. A las 8 de la noche salió de palacio y fue llevado al convento de San Juan de la Penitencia, donde lo depositaron los franciscanos en el mismo lugar donde se encontraba el hijo del virrey (*ibid.*, pp. 207-208).

En el día de Corpus de 1664 se suscitó por enésima vez el enfrentamiento del virrey y el arzobispo. El gobernante deseaba que la procesión pasara frente a palacio para que la apreciara su esposa. Sin embargo no se pudo hacer nada. Los oidores hicieron algunas notificaciones al cabildo y obispo, pero no hubo respuesta. La procesión salió y volvió por las calles acostumbradas y entró por la calle de San Francisco a la catedral según costumbre antigua, asistiendo sólo el virrey y la audiencia. La virreina debió dirigirse a las casas de Córdoba para presenciar el festejo. El virrey ofendido trató de desterrar al arzobispo, la audiencia trató de mediar entre ambos contrincantes. Los ánimos estaban alterados y consciente el virrey que podía causar un desequilibrio político citó al arzobispo, pero éste se disculpó por motivos de salud (*ibid.*, pp. 209-210).

El virrey era extremadamente religioso. El día de Corpus ordenó que la comedia representada, como era costumbre, en el teatro del cementerio de la catedral se escenificara en el patio de palacio, para que la virreina que estaba preñada y los criados la

disfrutasen. A los pocos días la virreina perdió al bebé que esperaba (*ibid.*, pp. 172-173). Habiendo mejorado le volvió a repetir el “desconcierto” que obligó a sacramentarla y repicaron las campanas de la catedral. A los pocos días salió la virreina para convalecer a la huerta de Austacio de Salceda en Tacubaya y para la comitiva que la acompañaba quitaron todas las huertas a sus dueños (*ibid.*, pp. 175-176).

La condesa de Baños se fue agravando en los años siguientes. En el año de 1676 murió y a causa de la tristeza que lo embargaba, el conde entró a la orden de los carmelitas descalzos. Cantó su primera misa el 27 de octubre con una inusitada fe y se retiró a un convento en Guadalajara²⁶.

El 11 de octubre hizo su entrada Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera (1664-1672) con su esposa Leonor Carreto y su hija de tan solo siete años de edad. El 19 de ese mismo mes asistieron los virreyes, sin llevar compañía alguna, al convento de Santa Teresa y presenciaron la fiesta en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen (*ibid.*, pp. 234-235).

Los marqueses de Mancera dedicaron gran parte de su tiempo en visitar los diferentes conventos. En el último año de su gobierno, llegó una sustanciosa donación de 15 000 ducados para el real convento de Jesús María, los cuales fueron empleados en hermosear el edificio, así como construir oficinas, la escalera que faltaba y la instalación de sonoras campanas, detalles que faltaban para concluir uno de los conventos más bellos de la ciudad²⁷.

En septiembre de 1669 comenzó un disturbio que se temió que tuviera tintes dramáticos. Los religiosos de la orden de San Agustín, representados por su provincial Fray Marcelino de Solís, en unión con las de Santo Domingo y San Francisco se enfrentaron al arzobispo Fray Payo Enríquez Afán de Rivera. Ellos habían solicitado que diese colocación canónica a 16 ministros de doctrina. El arzobispo contestó que no estaba habilitado para resolver este asunto y era mejor que acudieran con el más alto jerarca de sus órdenes. Los religiosos no cejaron y acudieron por la fuerza a explicar su caso a la Real Audiencia, quien tomó atribuciones que no le correspondían al despachar provisiones apoyando a los religiosos.

Esta decisión fue notificada tres días antes de la navidad. El arzobispo se encontraba temeroso debido a que el problema había trascendido a la Real Audiencia y quizá sería desterrado por haber defendido la inmunidad eclesiástica. El problema trascendió hasta la misma población, apoyando unos al arzobispo y otros en rechazarlo. Al llegar a oídos del virrey y preocupado de que sucediese algún inconveniente o un tumulto y se perdiese el reino, medió con ambas partes, enviando diferentes provisiones. Fue por todos conocido que la virreina, sabiendo que se había notificado la tercera, le dijo al virrey:

que si no hacía recoger las provisiones, se entraría luego ella en el convento de Santa Teresa y que por esta causa hizo recoger dichas provisiones²⁸.

Considerada como protectora de Sor Juana, la marquesa de Mancera disfrutó de su

amistad durante los ocho años que permaneció en la Nueva España. En la convivencia en palacio y en su retiro conventual estrecharon sólidos vínculos que se ven reflejados en la obra de la monja jerónima.

María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, quien poseía una belleza poco común, era hija de Vespasiano Gonzaga, príncipe de Guastala, de la casa de Mántua y de María Inés Manrique de Lara, esposa del marqués de la Laguna. En abril de 1682 perdió al bebé que esperaba, y por esta razón no festejaron el cumpleaños de la reina²⁹.

La virreina asistió el 29 de junio a la catedral para escuchar el sermón que predicó el obispo electo de Oaxaca, Dr. Isidro Sariñana. A la virreina la acompañaron las esposas de los oidores y como era costumbre fueron acomodadas en la famosa jaula. El 5 de julio la virreina tuvo un hijo. El parto fue dado a conocer entre la población de la ciudad de México por el toque de campanas en las iglesias y en la catedral (*ibid.*, p. 49). Su hijo fue bautizado el 14 y lo llamaron José María Francisco. Asistió el arzobispo, miembros de la Real Audiencia, religiosos y numerosos invitados, y el 15 de octubre, día de Santa Teresa, fue confirmado (*ibid.*, pp. 55, 56, 60).

En las fiestas religiosas festejaban conjuntamente la población, frailes y monjas. En el mes de abril acudieron los virreyes a San Jerónimo a dar las pascuas a las religiosas en la puerta (*ibid.*, p. 63). En un festejo que se registró en marzo de 1686 llevaron por veinticuatro horas a las monjas de los conventos a la iglesia de Santa María la Redonda (*ibid.*, p. 117).

La condesa de Paredes fue asidua visitante de San Jerónimo. Al igual que Leonor Carreto estrechó una gran amistad con Sor Juana, que perduró por más de los seis años que vivió en la Nueva España. Al dejar la ciudad, la virreina lloró amargamente, ella sabía que nunca más volvería a ver a la monja jerónima. Cuando regresó a la Península fue camarera mayor de la reina Mariana de Austria, pero al entrometerse en la política por haber tomado partido en la guerra de sucesión, salió de España y murió en 1721. Sin embargo, conservó su amistad con Sor Juana hasta su muerte. Ella instó para que escribiera los *Autos Sacramentales* y no conforme con este logro, reunió obras inéditas y dispersas para publicarlas. Juan Camacho Gayna caballero de Santiago le dedicó la edición de Madrid de 1689 titulada *Poesías*.

El siguiente virrey fue Melchor Porto-Carrero Laso de la Vega, conde de Monclova, a quien daban el sobrenombre de “brazo de plata” a causa de tener de ese metal el brazo derecho que había perdido en una batalla. Fue acompañado de su esposa, Antonia de Urrea, quien no participó como las otras virreinas en los festejos y visitas en los conventos.

María Elvira de Toledo, esposa de Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, conde de Gelves (1688-1696), dedicó la mayor parte del tiempo de su estancia en la ciudad de México a las visitas de los conventos. La caracterizaba su espíritu religioso por lo que en 1690 vivió casi dos meses en el santuario de los Remedios. En agradecimiento por las atenciones de que fue objeto, regaló una lámpara y ornamento que costó tres mil pesos³⁰.

Durante su gobierno sucedió el tumulto de 1692, originado por la carestía de maíz. El convento de San Francisco fue el lugar elegido para resguardar la vida del virrey, de la virreina y sus hijos.

PALABRAS FINALES

Uno de los temas que todavía no se ha realizado, ni se podrá llevar a cabo con información fidedigna, es la vida cotidiana y todo aquello que sucedió en los conventos. Al profesar las novicias, aceptaban observar los votos de pobreza, castidad, obediencia y clausura.

Quizá muchas de ellas las llevaron a la práctica, pero otras no pudieron renunciar a la comunicación con el mundo exterior y conocer todo aquello que sucedía en su alrededor. Es difícil conocer los diferentes sentimientos de las monjas, reprimidos por los reglamentos de cada una de las órdenes religiosas. Las paredes, patios, celdas, locutorios y en algunos casos los confesionarios son testigos mudos de las tristezas y alegrías que sintieron en su encierro, así como la impotencia y la imposibilidad, en ciertas situaciones, fueron desalentadoras. Una de las pocas posibilidades que tuvieron de no sentirse tan aisladas fueron las visitas que recibían, virreyes, virreinas, arzobispos y miembros de sus familias. Para ellos fue una atracción el poder entrar a un mundo irreal, donde las monjas estaban dispuestas a complacer a sus distinguidas visitas y convivir con ellas, siendo partícipes en reuniones, fiestas religiosas, las cuales fueron complementadas con exquisitos platillos y melodiosas interpretaciones musicales.

-
1. Archivo de Notarías de la Ciudad de México. Protocolo 6, José de Anaya, 23 y 25 de febrero de 1669.
 2. ANM, BN, Leg. 766, Exp. 1. mayo de 1683.
 3. Las monjas eran enterradas en panteones que se localizaban en los coros bajos. Cuando ya se encontraban llenos, se desenterraban las más antiguas y sus restos se echaban al osario común, que era un agujero en un rincón del mismo coro. Otras eran enterradas en las criptas que se localizaban en una bóveda subterránea. Las criadas, niñas, donadas y otras mujeres que vivían en los conventos se enterraban en otros lugares del convento, en la huerta o en las capillas interiores; cf. Francisco de la Maza, *Sor Juana Inés de la Cruz en su tiempo*, Cuadernos de Lectura Popular, México, 1967 pp. 22-23.
 4. Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, Porrúa, México, 1946, t. 2, p. 105.
 5. *Ibid.*, t. 2, p. 138.
 6. *Ibid.*, t. 2, p. 235.
 7. *Ibid.*, t. 2, pp. 26-27.
 8. A. Robles, *op. cit.*, t. 2, p. 10.
 9. Cf. Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, Santiago, México, 1946, p. 156.
 10. Manuel Romero de Terreros, *Bocetos de la vida social en la Nueva España*, Porrúa, México, 1944, pp. 18-22.
 11. *Ibid.*, pp. 18-22.
 12. Irving A. Leonard, *La época barroca en el México Colonial*, FCE, México, 1986, pp. 31-32.
 13. Esta virreina fue dama de la reina Margarita e hija de Juan Jorge Riederer y de María Isabel Adorno de Amerín. Falleció en México y fue sepultada con gran pompa en la Catedral. La oración fúnebre la pronunció

Marcos de Figueroa Vallecillo y fue impresa en 1619.

14. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso Occidental*, UNAM-CONDUMEX, México, 1995, pp. 40-41.
15. J. Muriel, *op. cit.*, p. 360.
16. Sor Inés de la Cruz, fundadora del convento de Santa Teresa, era muy querida por el virrey marqués de Cerralvo y su esposa. En su enfermedad la asistieron con cuidados muy solícitos, pues la virreina le servía de rodillas como a una santa y le traía la comida guisada desde palacio; cf. M. Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 232-234.
17. Cabe mencionar que este eclesiástico fue protagonista del grave conflicto con el virrey Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, marqués de Gelves y conde de Priego por abuso en sus funciones como arzobispo y en actividades comerciales que no le correspondían. Al reconvenirlo el virrey se sintió ofendido y lastimado por lo cual desató una enemistad que causó la destitución del virrey y al poco tiempo vivió la propia.
18. J. Muriel, *op. cit.*, p. 361.
19. AGNM, Reales Cédulas Originales, V. I, Exp. 42.
20. Cabe mencionar que este arzobispo dejó de existir a causa de una «muerte acelerada» en el arzobispado de Burgos y que se le embargaron todos sus bienes, entre los que se encontraban grandes cantidades de plata, oro y perlas por la cantidad de 800 000 pesos; Gregorio M. de Guijo, *Diario 1648-1664*, t. 2, p. 61.
21. AGNM, BN, Leg. 743, Exp. 13, 1630. El Sr. Fiscal de S. M. de esta Real Audiencia de esta ciudad de México sobre que se envíen órdenes a los conventos de religiosas de esta ciudad para que reciban en ellos las veces que fuese la Exma. Sra. Marquesa de Cerralvo.
22. Manuel Rivera Cambas, *Los gobernantes de México*, México, 1962, t. 1, p. 363.
23. G. de Guijo, *op. cit.*, t. 2, p. 135.
24. Manuel, hijo del conde de Alva de Aliste, casó con la hija del condestable de Castilla.
25. *Ruar*. Andar por las calles y otros sitios públicos a pie, caballo o en coche. Pasear la calle con el objeto de cortejar y hacer obsequio a las damas.
26. A. Robles, *op. cit.*, p. 219.
27. Carlos de Sigüenza y Góngora, *Paraíso Occidental*, pp. 34-35.
28. A. Robles, *op. cit.*, p. 75.
29. *Ibid.*, p. 17
30. M. Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 40-41.

LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO DRAMÁTICO EN *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Robin Ann Rice

UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA

EN ESTE TRABAJO, QUIERO EXAMINAR LA MECÁNICA UTILIZADA POR EL LECTOR EN SU *LECTURA*¹ DE *EL DIVINO NARCISO* DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, PARA RECREAR UN SIMULACRO DEL ESPÍRITU DRAMÁTICO DE ESTE AUTO SACRAMENTAL. MIENTRAS MI PROPUESTA SUGIERE UN ESTUDIO PROFUNDO DE MUCHOS OTROS TEMAS RELACIONADOS CON ESTA PROBLEMÁTICA, QUIERO SUGERIR QUE TRES OPERACIONES SON FUNDAMENTALES PARA UNA *LECTURA* EFECTIVA DEL AUTO. EN PRIMER LUGAR, CONSIDERO QUE LA GRAN VARIADA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DA AUGE A UN EFECTO POLIFÓNICO QUE FACILITA UNA LECTURA QUE, A PESAR DE SER SILENCIOSA, ES DRAMÁTICA. ADEMÁS DE LA POLIFONÍA METAFÓRICA EVIDENTE EN LA OBRA, JUANA INÉS INCORPORA UNAS TÉCNICAS, COMO EL ECO, QUE APORTA UNA ESPECIE DE ESPACIALIDAD VIRTUAL A LA POLIFONÍA. AÑADIDA A ESTA TÉCNICA, LA ALUSIÓN A EMBLEMAS CREA UN ASPECTO TRIDIMENSIONAL TÁCITO EN LA RECREACIÓN ESTÉTICA MENTAL DEL LECTOR. POR LO TANTO, EL LECTOR CONTEMPORÁNEO PUEDE REINTEGRAR IMPRESIONES VISUALES, ACÚSTICAS, Y DRAMÁTICAS EXPLÍCITAS E IMPLÍCITAS EN SU RECOMPOSICIÓN DRAMÁTICA.

Ante todo, creo que es conveniente comentar que *El divino Narciso*, auto sacramental escrito por la jerónima, probablemente en 1689, y destinado a representarse “en la coronada villa/de Madrid”, ha sido interpretado un par de veces, en los 312 años de su existencia literaria. Además, se ha editado pocas veces desde su primera estampación en 1690 y la de Méndez Plancarte en 1955. Sin embargo, Méndez Plancarte, Octavio Paz, Alexander Parker, entre otros, lo consideran uno de los más finos ejemplos del género en español. Creo que la clave a la relativamente reciente, extemporal estimación de este auto, tiene que ver con las operaciones anteriormente mencionadas que establecen una relevancia atemporal en la obra que el lector contemporáneo puede orquestrar para asimilar dramáticamente, por medio de una lectura silenciosa, pero, dinámica del texto.

El texto dramático sugiere una doble transmisión y recepción. Por un lado, como cualquier otro escrito artístico, consiste en un sistema lingüístico que se puede leer y descifrar, interpretar y analizar como texto. Pero, a diferencia de los otros géneros, como la narrativa y la lírica, se puede considerar, en cuanto a su transmisión y recepción, otros aditamentos como los visuales, auditivos, y deícticos de su presentación, manifestados como glosas en forma de acotaciones y didascalias. La literatura dramática, idóneamente, se disemina en teatros o en el cine en plena vista de un público. Leer obras de teatro es la labor de dramaturgos o alumnos de literatura. Por esto, el estudio literario de los autos sacramentales y el drama, en general, requiere una lectura hermenéutica más versátil que

la de otros géneros.

En el caso de la obra dramática leída en silencio, operan únicamente los dos polos normalmente reservados para la narrativa: el artístico y el estético. Como lo describe Wolfgang Iser:

La obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquella gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector².

Entonces, en el caso del *Divino Narciso*, Sor Juana escribe la obra para formar parte de la fiesta barroca del Corpus Christi, y, nosotros, la estudiamos descontextualizada de todo el entorno de su propósito.

Considero que el *Weltanschauung* sorjuanino, patente en el auto y su loa, responde a una necesidad de reconciliar las distintas culturas e ideologías de la globalización novohispana de aquel entonces. Para el siglo XVII, la mezcla idiosincrásica cultural en América, de la occidental y la indígena, más la influencia marcada de la antigüedad clásica preponderante en el Renacimiento y los Siglos de Oro, requería una mentalidad que podía reconciliar y sintetizar el nuevo mundo globalizado. Esta consideración reconciliadora sigue auxiliándonos en la comprensión y aprovechamiento intelectual del auto.

El mito es una manera de mediar mundos distintos. La verdad, hay poca diferencia entre la asimilación de las esferas ontológicas de los hebreos, los gentiles, los aztecas y los cristianos llevadas a cabo por Juana Inés, por medio de mitos y leyendas, y la aproximación a la mitología universal utilizada en la antropología estructural de Levi-Strauss. Como acierta Ángel Rama cuando incorpora a Levi-Strauss en su acercamiento a la ciudad letrada:

La escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral. Ésta es, por esencia, ajena al libro y a su rigidez individualizadora, pues se modula dentro de un flujo cultural en permanente plasmación y transformación. Rige para este material la observación de Levi-Strauss de que todas las variantes componen el mismo mito, lo que no sólo reconoce su adaptación a diferentes circunstancias concretas, sino también la introducción dentro del factor histórico..., el cual aporta variantes sobre el flujo tradicional, en cierto modo atemporal adaptándolo a los requerimientos de las circunstancias históricas³.

Este proceso de globalización intelectual por medio de los mitos era ya una práctica común desde la antigüedad y es medular en nuestra lectura transcultural de la historia intertextual de Narciso y su metamorfosis cristiana. La reescritura ideológica de los mitos es un aparato hermenéutico reconciliador que ha sido usado históricamente en muchos

contextos, por ejemplo, por los protagonistas de la Escuela cristiana de Alejandría, Baltasar de Vitoria, Pérez de Moya, entre otros, y su efecto conciliador sigue ejerciéndose en nuestra comprensión del texto.

Sor Juana utiliza la intertextualidad para evocar otros mundos literarios ajenos temporal y espacialmente. Esta intertextualidad está hilada, orquestada para crear una polifonía que hace referencia a su propio mundo novohispano, pero, a la vez, a otras literaturas y culturas de otros tiempos. Por medio de esta técnica, *El divino Narciso* conserva su naturaleza apelativa dramática sin ser representado. En otras palabras, la teatralidad se produce por la orquestación de la intertextualidad. Crea un efecto sinérgico. Entonces, hacer referencia o imitar a un *tocotín* junto a una alusión al *Cantar de los cantares*, y dar la misma importancia cultural a ambos, es, automáticamente, una acción reconciliadora y sinérgica. La suma de las partes es más grande que los valores individuales.

La intertextualidad literal y por alusión es tremenda en este auto como era común en la época, de citar, o mejor dicho, intercalar frases de las humanas y divinas letras. Sin embargo, el texto de Sor Juana es una orquestación de muchos intertextos. Incluso la intertextualidad en cuanto a la reiteración del *Cantar de los cantares* es realmente una glosa de grandes fragmentos del original. En cuanto a intertextos, además de Ovidio, autos calderonianos como *El pastor Fido*, *A Dios por razón de estado*, *El divino Orfeo*, *La viña del Señor*, *El nuevo hospicio de pobres*, la loa para *Lo que va del hombre a Dios*, y claro, hasta cierto punto limitado la comedia palaciega de *Eco y Narciso*, son aludidos y resonados en varios segmentos del texto. El *Antiguo Testamento* es convocado en cientos de líneas. Los libros más intimados son: el *Cantar de los cantares*, cuya versión de Fray Luis de León es citada en decenas de versos. Otros libros bíblicos con un papel plenamente protagonista son: *Génesis*, los *Salmos*, *Isaías*, *Ezequiel*, *Daniel*, *Lucas*, *Mateo*, *Jeremías*, *Juan*, *Deuteronomio*, entre otros, con menor presencia textual. Explícitamente alude a cronistas como Torquemada y Mendieta. El *tocotín* es interpuesto en la loa para el mismo auto. Además, como es típico en Sor Juana, la poetisa cita otros textos suyos. Se representa a Santo Tomás de Aquino, no nada más filosóficamente, sino que termina la obra con una traducción casi literal del himno *Pange lingua* compuesto por Santo Tomás para la fiesta de Corpus Christi.

El concepto más importante en la recreación dramática de *El divino Narciso* es la orquestación dialógica usada por la monja de la intertextualidad. Sin esta orquestación polifónica, el auto sorjuanino quizás no evocaría dramaticidad. Sin embargo, una lectura silenciosa del texto crea, en algunos momentos, el efecto del locus heteroglósico donde colisionan las fuerzas centrípetas (que es el texto en sí) y centrífugas (que es el texto referenciado, o sea, el intertexto). El encontronazo de estas fuerzas, epistemológicamente, es una caja de resonancia que provoca la acción recreativa dramática en el lector. Además del texto en sí, los intertextos que amplían espacialmente el auto, las acotaciones y didascalas, que quizás representan una textualidad ambigua para el lector, ya no son paratextos, sino se incorporan como partes vitales del acto recreativo hermenéutico.

La música, para Bakhtin, es la metáfora que convierte la facultad visiva a la auditiva. Bakhtin considera ésta como una operación crítica. En las artes orales y auriculares, las insinuaciones del acto comunicativo son las que convierten estas artes en actos individualizados. En un texto o en una partitura, un único mensaje, o melodía, horizontal puede ser armonizado verticalmente de muchas maneras. Cada tono fijo de las partituras se puede alterar cuando el tono es replicado por los distintos instrumentos. Analógicamente, las posibilidades de orquestación convierten cualquier segmento textual en un escrito infinitamente variable.

La música como atuendo virtual de la obra teatral, y la música como tema literario se complementan sinérgicamente. La música como concepto era una filosofía en sí. Por esto, la música es mencionada frecuentemente en esta obra sorjuanina como en otras de la monja:

Vamos a buscar
la fuente en que mis borrones
se han de lavar, sin dejar
las dulces operaciones
de la música, diciendo
entre lágrimas y voces:
Coro 1
¡Alabad al Señor todos los hombres!
(vv. 269-274)⁴.

La sombra musical que infiltra el texto entero, se evidencia por menciones de la música, la música como acotación virtual, y la técnica de eco que usa la monja como una caja de resonancia.

El uso del eco tiene un papel dramático y polifónico en *El divino Narciso* que da un aspecto espacial al lenguaje. El reflejo representado en el espejo prohibido a Narciso, y la manipulación filosófica y retórica del *logos*, que permitirá la metamorfosis de Narciso en figura cristológica, son ecos visuales e intelectuales. Analógicamente, el eco es un reflejo acústico. El eco como técnica poética se usa en fragmentos que representan un 20% del auto, pero el procedimiento ecoico no inicia hasta que Narciso se ha visto en el espejo de la fuente. Este evento da pauta al uso poético del eco acústico.

Su composición consiste en un mínimo de dos versos, uno de los cuales funciona como base y los subsecuentes, ecos del mismo.

SOBERBIA:
Tente pues que yo te tengo.
ECO:
Tengo
AMOR PROPIO:

Refiere tu ansiosa pena.

ECO:

Pena

SOBERBIA:

Di la causa de tu rabia.

ECO:

Rabia.

AMOR PROPIO:

Pues eres tan sabia,

¿dinos qué accidentes

tienes, o que sientes?

ECO:

Tengo pena, rabia

(Dentro, repite la Música, con tono triste los ecos.)

MÚSICO:

Tengo pena, rabia

.....

SOBERBIA:

Juntemos estas voces, que cortadas
pronuncia su dolor despedazadas,
que de ellas podrá ser nos enteremos
por entero, del mal que no sabemos.

AMOR PROPIO:

Mejor es oírla a ella

Que las repite al son de su querida.

(Dice Eco, con intercadencias furiosas:)

ECO:

Tengo pena, rabia,

de ver que Narciso

a un ser quebradizo

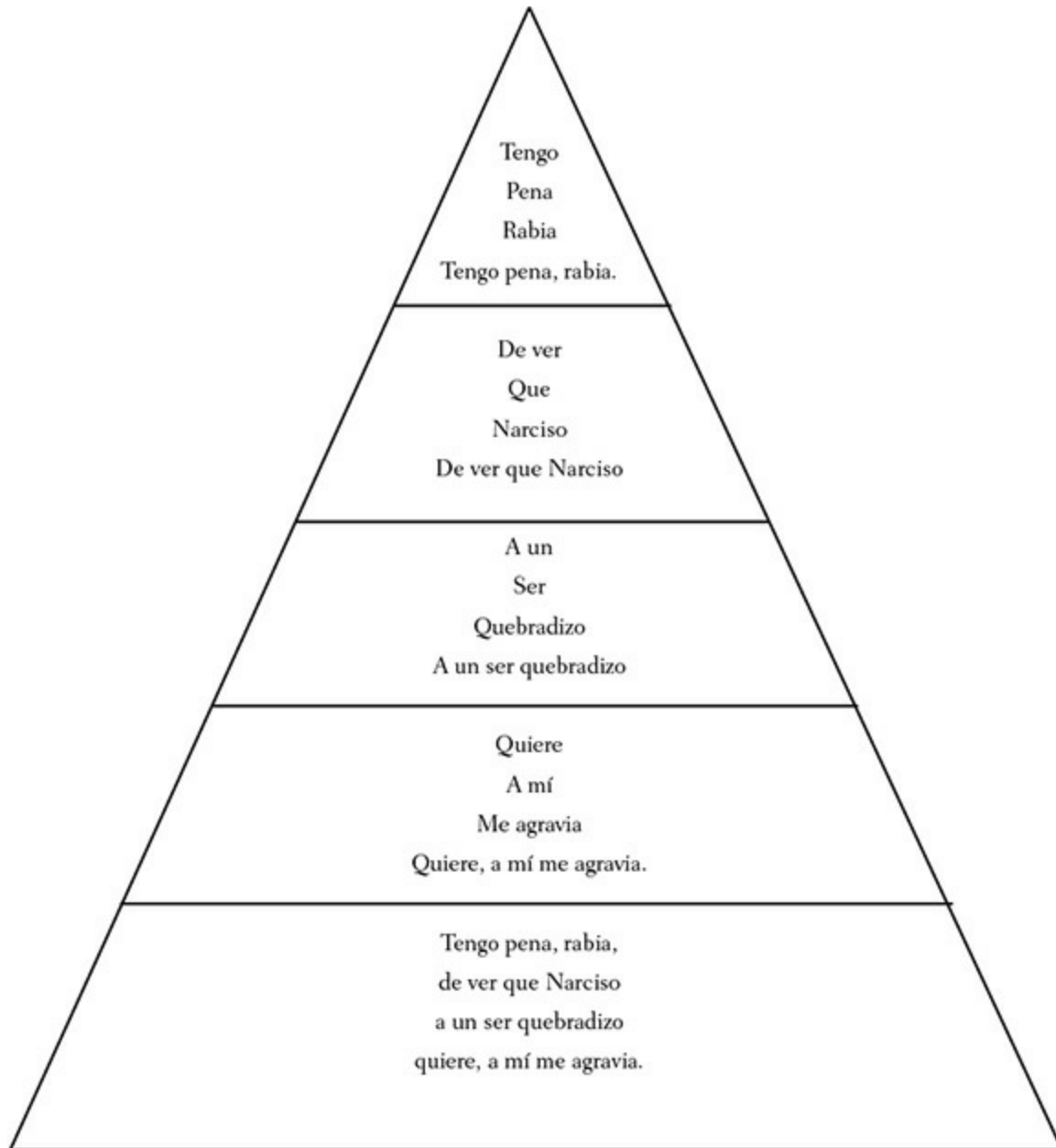
quiere, a mí me agravia.

(Repite la Música toda la copla.)

El sistema ecoico se desarrolla en tres pasos: Primero, Eco repite una palabra ya recitada por otro interlocutor. Segundo, cuando haya acumulado un suficiente número de palabras para formar una idea, recita un verso. Tercero, cuando ha reunido los versos adecuados para componer una estrofa, recita la estrofa. En algunos fragmentos del texto,

tarda hasta 50 líneas para poder llegar a la constitución de una estrofa.

La pirámide lingüística y conceptual construida por el eco crea una espacialidad por medio de la temporalidad del desdoblamiento lexicológico de la técnica. La temporalidad del efecto retardador provocado por la técnica ecoica crea un espacio virtual recreado intelectualmente por el lector.



52 versos

Tormento

Paso

Insufrible

Tormento paso insufrible
 Pues
 Mi hermosura
 Cabal
 Pues mi hermosura cabal
 El amor
 Hizo
 Mortal
 El amor hizo mortal
 Sujeta
 Humana
 Pasible
 Sujeta, humana, pasible
 Tormento paso insufrible;
 pues mi hermosura cabal
 el amor hizo mortal,
 sujeta, humana, pasible.

40 versos

La intertextualidad y polifonía del texto son los elementos que permiten al lector del auto sacramental construir una obra dramática interior. La intertextualidad y su orquestación polifónica, el eco que tarda 50 versos en llegar, temporal y espacialmente, al mensaje, son los dispositivos subterráneos en *El divino Narciso* que corroboran en nuestra estrategia inconsciente hermenéutica y recreativa del auto.

Otro concepto aplicable a esta recomposición silenciosa exitosa del auto ha sido descrito y estudiado por Joseph Frank en sus textos *The widening gyre* y *The idea of spatial form*. El teórico aplica sus conceptos a la lírica y narrativa de los siglos XIX y XX, pero creo que son adaptables a la inserción del emblema hablado o acotado implícitamente en el auto sacramental:

“Una imagen”, escribió Pound “es aquella que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante de tiempo”. Hay que notar las implicaciones de esta definición: una imagen se define no como una reproducción pictórica sino como la unificación de ideas y emociones dispares en un complejo presentado espacialmente en un instante de tiempo. Tal complejo no procede discursivamente, de acuerdo con las reglas del lenguaje, sino golpea la sensibilidad del lector con un impacto instantáneo⁵.

Creo que la inclusión de emblemas en *El divino Narciso* es un ejemplo de este “impacto instantáneo”, y, de nuevo, es un auxilio dramático que usa el hermenéuta para recuperar inconscientemente la teatralidad, que alude a una tridimensionalidad, en el auto leído, como se ilustra con el siguiente emblema:

GRACIA: ¿Cómo? Siguiendo mis plantas,
y llegando a aquella fuente,
cuyas cristalinas aguas
libres de licor impuro,
siempre limpias, siempre intactas
desde su instante primero,
siempre han corrido sin mancha,
aquesta es de los cantares
aquella fuente sellada,
que sale del Paraíso,
y aguas vivíficas mana

(vv. 1024-1034).



Lema: *Puteus aquarum viventium* (Pozo de aguas vivas).

Antecedente Literario: *Cantar de los cantares* 4. 15: *Fons fortorum: puteus aquarum viventium, quae fluunt impetu de Libano.*

Subscriptio: El pozo y fuente sellada

No recibió sus crystales

De sulfúreos minerales.
(*María Pozo de Aguas Vivas*)⁶.

En fin, a pesar de que la recepción del auto es por lectura y no por una fiesta barroca, el dialogismo provoca un encuentro dramático entre el lector y la obra. Alude a acción, movimiento, y sonidos por la misma construcción poética. Las acotaciones, en lugar de ser paratextos, son convertidos en texto. El lector toma consciencia por medio de la manipulación lingüística, dado que él mismo construye el locus en donde colisionan las fuerzas centrípetas y centrífugas epistemológicas. La primacía de contexto sobre texto hace de cada lector un hermeneuta que descubre la teatralidad en el texto escrito. Lo que actualiza y vitaliza la recepción de los autos sacramentales sorjuaninos, es a fin de cuentas la *aisthesis*. La *aisthesis* es el locus sinérgico de la hermenéutica.

La *aisthesis* hace conciliables dos formas de mirar: la propia y la ajena. La forma de mirar ajena abre a la propia –que, llevada por el texto, se entrega a la percepción estética– ese horizonte de experiencia, que es el mundo visto de otra manera... Mitos como el de Popea, cuya belleza es irresistible por su velo, o como el de Orfeo, Narciso, Edipo, Psyche, Medusa, etcétera, dan fe de esa energía de la mirada fascinada, que aumenta la seducción por lo oculto en el presente, por la cercanía palpable y que, sin embargo, se aleja hasta perderse en su enmascaramiento. La percepción estética renueva esta energía de la mirada, sublima la exigencia de ver y de ser visto, y la convierte en una “poética de la mirada”, manteniendo así el proceso, que ha hecho a la *aisthesis* artística ir de descubrimiento en descubrimiento⁷.

La *aisthesis* deshace el aura de esta obra novohispana y la incorpora en una reescritura discursiva contemporánea. Por medio de la intertextualidad, polifonía, el eco y la emblemática cada lectura es una celebración de la fiesta barroca.

-
1. Uso cursivas para hacer énfasis en el hecho que la recepción más usual del auto sacramental no es por vía de una representación escénica, sino de una lectura silenciosa, solitaria de la obra. Por supuesto el enajenamiento en el receptor que produce la lectura versus el presenciar de una obra dramática cambia radicalmente la dinámica estética y receptiva, objeto de mi análisis en este texto.
 2. “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético“, *En busca del texto*, comp. D. Rall, UNAM, México, 1993, p. 122.
 3. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Eds. del Norte, Hanover, 1984, pp. 87-88.
 4. Los números de versos coinciden aproximadamente con la numeración de la edición de Méndez Plancarte. Sin embargo, a veces varían sustancialmente. La edición que cito aquí es mi propia edición presentada en una parte de mi tesis de doctorado defendida en la Universidad de Navarra en junio del 2002. Se espera una pronta publicación de la misma.
 5. J. Frank, *The widening gyre*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1963, p. 9.
 6. Emblema tomado del texto *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, comp. Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, Akal, Madrid, 1999, emblema 1366, p. 665.
 7. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992, p. 121.

LA CONCEPCIÓN BARROCA DE LO POÉTICO EN UNA OBRA DE SOR JUANA

Víctor Gerardo Rivas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

A Sara Poot Herrera

HAY SILENCIOS SOSPECHOSOS, OMISIONES QUE RESULTA DIFÍCIL O IMPOSIBLE JUSTIFICAR, Y DE NUESTRA CAPACIDAD PARA DAR CON ELLOS DEPENDE QUE EL DESENTRAÑAMIENTO DE LA CULTURA SE CONVIERTA EN UNA ACTIVIDAD INTELECTUAL EN VERDAD REVELADORA, COMO LA QUE ME PROPONGO DESARROLLAR CON BASE EN UN POEMA DE SOR JUANA, EL EPINICIO GRATULATORIO AL CONDE DE GALVE¹, EL CUAL NOS DARÁ PIE PARA DELINEAR UNA CONCEPCIÓN ACERCA DE LOS VÍNCULOS ENTRE LA POESÍA Y LA REALIDAD, CONCEPCIÓN QUE LLAMAREMOS “BARROCA” NO PORQUE SE HAYA DESARROLLADO EN UN PERÍODO HISTÓRICO CONCRETO, QUE EN IBEROAMÉRICA CORRESPONDE MÁS O MENOS AL SIGLO XVII, SINO PORQUE SE DEFINIRÁ COMO UNA VISIÓN ESENCIAL DE LA CREATIVIDAD E INCLUSO DE LA EXISTENCIA, SEGÚN LA CUAL ÉSTAS SE DESENVUELVEN POR MEDIO DE LA IRRESOLUBLE CONTRADICCIÓN ENTRE LO IDEAL Y LO INMANENTE.

Para comenzar, advirtamos que el *Epinicio* destaca en el *corpus* sorjuaniano por su extraordinaria complejidad sintáctica y de vocabulario, la cual triunfa incluso sobre la prosificación que para facilitar su lectura realizó Méndez Plancarte, complejidad que se hace más notable por la circunstancia, a la vuelta de los siglos nimia, que la originó: loar la prudencia con la que el virrey en turno previó un alevoso ataque de los franceses contra una ciudad de Santo Domingo, que se salvó merced al envío anticipado de la armada de Barlovento a principios de 1691².

La futilidad del hecho que festeja, no debería, sin embargo, imponerse a lo que nos descubre aun la más superficial lectura del *Epinicio*, a saber, que es uno de los poemas más ambiciosos de su autora desde el punto de vista de la composición, por lo que me sorprende que –hasta donde se me alcanza– no se haya ocupado de él ningún sorjuanólogo ni ningún estudioso de la literatura de los Siglos de Oro, y que los dos únicos comentarios que ha merecido sean más bien tangenciales: el de Paz, que, tras relacionarlo entre las pocas obras que Sor Juana dedicó al conde de Galve, dice que es “...un poema frío, fabricado con el vocabulario, las alusiones mitológicas, las inversiones, giros latinizantes y los otros *poncifs* de un gongorismo estereotipado”³, y el de Méndez Plancarte, que, por el contrario, afirma lleno de entusiasmo aunque sin ir más lejos: “Esta Oda soberbia, tan genuinamente pindárica y tan fastuosamente gongorina, resulta hoy demasiado ardua al lector común, por su continua riqueza de audaces hipérbatos y de anchos períodos y continuos incisos”⁴.

La nota común a ambos comentarios, amén de su brevedad, es el considerar al

Epinicio como un ejemplo más del avasallante influjo de Góngora, lo que en buen castellano significa que nos hallamos ante un texto que corre el riesgo de ser un artificio retórico y nada más, cosa que, al menos a mi juicio, tampoco es tan terrible: después de todo, la retórica proporcionó por siglos los fundamentos para coordinar la expresión personal con el orden metafísico de la realidad y del lenguaje que se despliega en el *Epinicio*.

En efecto, que en éste, como en las *Soledades*, la sintaxis española se informe por la latina y que las imágenes se recarguen de erudición mitológica, responde a la necesidad de integrar la obra en una tradición verbal que comunicaba un sentido absoluto, el cual codificaba la retórica⁵. Según esto, a medida que se hacían visibles sus lazos con el pasado, la palabra propia devenía ideal no por su originalidad abstracta (es decir, puramente subjetiva) sino por su capacidad de actualizar un arquetipo que se reproducía de modo infinito ya que era el fundamento de la creatividad individual.

De ahí que, según el paradigma poético-retórico, el mayor mérito de un artista consistiese en hacer visible el carácter de *imitación* que signaba cualquiera de sus obras, pues sólo así se salvaba la diferencia entre la expresión y el sentido; si éste resultaba absoluto era justamente porque determinaba cualquier *figura* en que se lo comunicara; de ahí, también, que al organizarse en torno a un fundamento metafísico, la retórica no lo postulase como trascendente sino lo identificara con la ejemplaridad de los antiguos, cuya autoridad se transmitía de manera natural por medio del idioma y de las referencias eruditas.

Por ende, que la retórica asimilase la creación a la imitación no significa que coartara la libertad expresiva de cada quien sino que la concebía de entrada en comunidad con la realidad, fuese la natural o la socio-histórica. Aun en el caso extremo, la lírica, que por definición respondía a las vivencias personalísimas del poeta, la determinación retórica fungía como la estructura básica de la creación: asociaciones, vocabulario, formas de exponer el tema, todo provenía del mismo núcleo, que sólo por medio de una constante práctica se dominaba por completo (pensemos en la permanente fascinación que el soneto ejerció a partir de Petrarca)⁶. Incluso, el esfuerzo se hacía mayor para el poeta que no sólo debía crear sino, de modo simultáneo, vencer al paradigma. Así, "...imitar era la vía para asimilarse el modelo imitado y llegar alguna vez a igualar y aun a superar a los antiguos"⁷.

Que la preponderancia de la retórica distase de empobrecer la labor del artista nos lo muestra con claridad el hecho de que no sólo integraba un texto en la tradición verbal sino también permitía la coordinación de esta última con la plástica⁸. Con base en un célebre pasaje de la *Epístola a los Pisones* de Horacio, el poeta siempre se relaciona con el pintor como un modelo a seguir, relación que se hizo más intensa a partir del interés renacentista por hacer de la pintura un arte con reglas perfectamente definidas, interés que se satisfizo a través de la retórica⁹.

Sin detenernos más en este punto, quiero añadir que la función articuladora de la retórica era sólo la mitad de la cuestión: su contraparte era la posibilidad siempre a la mano de que el abuso de los recursos terminase por literalmente *desfigurar* el sentido,

que fue lo que sus contemporáneos le criticaron a Góngora con mayor o menor encarnizamiento¹⁰. Sin la indispensable medida, la expresión se haría ininteligible aun para quienes manejaran los sutilísimos hilos de la tradición, la cual, en consecuencia, podría escindirse. Y esto es lo que parece ocurrir con el *Epinicio gratulatorio*.

Como ya dije, en este poema es tan obvia la estructura retórica que apenas vale la pena mencionarla. Sin embargo, bajo ese orden que aspira a eternizarse en un vocabulario deslumbrante y una sintaxis laberíntica, se agita una serie de imágenes muy perturbadoras, con las que Sor Juana hace patente la violencia que informa el acto creador, imágenes que desconciertan porque si bien se anclan en la tradición, la subvierten por entero al prolongar las posibilidades que la propia retórica brindaba de confundir el sentido por medio del empleo simultáneo de todos los expedientes expresivos.

Así, es en la radical oposición del orden trascendente y la actividad artística o, por decirlo en otros términos, de retórica e imaginación, donde se gesta el *Epinicio*, el cual se revela en consecuencia como una obra muy diferente de lo que a primera vista se muestra. Y no podría ser de otro modo, justo por el género que Sor Juana eligió para redactarlo: la silva¹¹. Aunque para nosotros, herederos de un vanguardismo que los considera anacrónicos, los géneros poéticos tienen poca o ninguna relevancia al momento de interpretar el significado de una obra, para los Siglos de Oro fueron decisivos: a la luz de los autores antiguos, particularmente de los latinos, y de la tradición humanística que se consolidó durante el Renacimiento, la creación y la lectura de la poesía respondió a determinaciones genéricas que, aunque flexibles, definieron el sentido de cada obra.

A lo largo del siglo XVI se emplearon en el orbe hispanoamericano géneros como la epístola y la oda, y a principios del XVII se pusieron en boga otros nuevos, el más importante de los cuales fue justamente la silva que, pese a tener su origen también en un modelo antiguo, las *Silvas* de Estacio, que los humanistas y poetas italianos actualizaron ya desde el siglo XV en la Florencia de los Médicis, conoció un desarrollo peculiar que se evidenció en la amplísima gama de temas para los que la emplearon diversos creadores, de los que Góngora y Quevedo fueron los más relevantes.

Si, por sólo citar ejemplos paradigmáticos, recordamos las silvas quevedianas al escarmiento, al pincel o, sin duda la más célebre, al sueño¹², veremos que siguen el mismo patrón: por medio de una interpelación al lector o al objeto al que se dedica la obra, el poeta medita sobre la caducidad de la existencia y el carácter engañoso de los bienes que persigue el hombre; ese meditar no es un simple desahogo del ánimo sino da pie a una explícita visión moral de la existencia.

La silva, entonces, tiene un sentido intelectual muy claro para artistas que desean llevar a sus últimas consecuencias la contradicción entre un sistema retórico de valores absolutos y una conciencia personal que no sólo no niega tal sistema sino que, en su afán de afirmarlo con mayor contundencia, lo transmite con un lenguaje en el que el imperio de la figura se hace imprescindible para asegurar la identidad del valor y la expresión. De ahí que, sin exagerar, podamos decir que la silva, que por su elongación permite un desarrollo en el pensamiento que la condensación del soneto hace imposible, es "...el

género barroco por excelencia de la poesía española”¹³.

Sin hipótesis de por medio, podemos afirmar que Sor Juana tuvo en cuenta lo anterior al elegir la silva como forma del *Epinicio*, aunque el motivo inmediato haya sido el deseo de aludir a la identidad del personaje al que dirigió el poema, el conde de Galve, cuyo tercer apellido era precisamente Silva. Y no sólo eso: con tal elección también dio inicio la autora a la serie de juegos de sentido sobre la cual estructura el *Epinicio*, juegos que a nuestros ojos pueden resultar un tanto banales aunque correspondan a una intención que rebasa con creces los aspectos puramente verbales de la cuestión: el *Epinicio* será un reflejo de un gobernante que con su prudencia salvaguardó el orden político y militar a cuyo engrandecimiento contribuye la poesía.

Por ello, resulta doblemente extraño que ya en el apóstrofe al conde con el que principia la obra aparezca una tensión inesperada: Sor Juana anticipa que en su poema no se referirá *in extenso* a las glorias del virrey sino que apenas dará un “indicio breve” de ellas. Esto, en el lenguaje de la época, puede significar simple y llanamente que tales glorias exceden cualquier posibilidad de celebrarlas por su propia grandeza, aunque yo creo que no es eso a lo que alude la poetisa sino que más bien se propone dar una orientación general a la obra: en efecto, destaco que de los 142 versos del poema, apenas 27, del 98 al 123, refieren la proeza del gobernante que supuestamente se festeja. ¿Qué sucede con el resto?

La respuesta a nuestra interrogante nos la da la segunda estrofa del poema, en la que dice su autora:

La dulce ardiente llama
Del pecho anima escaso,
Que a copia tanta limitado es vaso,
Y –pólvora oprimida–
Los conceptos aborta mal formados,
Informes embriones,
No partos sazoados,
Si bien de lumbres claras concebidos
(vv. 12-19).

“Concepto” es un término que para los Siglos de Oro designa al elemento básico de la obra de arte, sea esta literaria, plástica o musical. Según la definición canónica que proporciona Gracián en el Discurso II de *Agudeza y arte de ingenio*, el *concepto* es “un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”¹⁴, lo cual significa que el *concepto* funde en una sola fórmula, expresión o imagen dos o más realidades que en apariencia no tienen relación entre sí aunque, al menos en potencia, resulten semejantes.

La semejanza fue, de hecho, para toda la cultura de los Siglos de Oro el gran principio ordenador de la realidad¹⁵, la determinación de la existencia de cada cosa a

partir del conjunto de relaciones en las que se desenvolvía, sólo era dable asemejándola con la de cualquier otra, y ya que las vías para hacerlo eran inagotables para cada observador, podían tejerse las más variadas asociaciones entre los objetos a condición de que se mostrasen verosímiles, lo cual dependía de quién y cómo las considerase.

Es en esta necesidad de asemejar todo con todo que el *concepto* se reveló como una herramienta insustituible para la comprensión y al mismo tiempo para la expresión de la creatividad; más aun, en la formulación del *concepto* halló el artista el sentido de su actividad, pues con ella no sólo revirtió al fundamento metafísico de cada objeto sino también entroncó con la tradición que la retórica salvaguardaba. Lo conceptuoso, visto desde esta perspectiva, representa en esencia el punto final de una larga evolución que empalmó el lenguaje con la realidad, o sea, lo retórico con lo semejante¹⁶.

Ahora bien, en el caso concreto del *Epinicio*, la función del *concepto* consiste en fundir en una sola las dos realidades de las que se nos habla desde el inicio: la gloria del virrey y el entendimiento de Sor Juana, que, sin embargo, al abortar o parir conceptos disformes, demeritará las “lumbres claras” que lo ha fecundado.

Quizá por la supuesta limitación de su entendimiento, en lugar de comenzar a definir los *conceptos* que ha engendrado por la previsión del conde y con los cuales debería festejarlo, Sor Juana se explaya en las siguientes tres estrofas del *Epinicio* en una serie de símiles que dan razón de los arrebatos ínsitos al acto creador, símiles que, como veremos, son en realidad *conceptos* poéticos con una articulación muy precisa y contraria a lo que el título y la circunstancia del poema nos prometen.

En la primera de las estrofas que mencionamos, el rayo, “víbora de vapores espantosa”, rasga una nube que de por sí se hallaba a punto de estallar por la sobrecarga de las exhalaciones terrestres, y con su terrible poder, análogo al de las máquinas de guerra con la que se impone la tiranía, la hace que dé a luz el luminoso hijo que lleva en sus entrañas, hijo que no representa la armonía de la naturaleza sino la salvaje potencia con la que el cielo avasalla a la tierra y con la que en la esfera sublunar los hombres someten a los demás.

En la segunda estrofa, la violencia se convierte en inspiración profética: la pitonisa delfica, virgen a quien el dios preña con tanta fuerza que la enloquece para que así revele sus designios, prorrumpe en expresiones que se suceden con un ritmo y un estilo tan agitados que parecen verdaderamente ininteligibles a los que, incapaces de penetrar ni aun de lejos en lo sagrado, juzgan que es frenesí la iluminación por la sabiduría: “La lumbre haciendo pura / que frenética sea la cordura” (vv. 51-52).

Esta caótica experiencia reaparece en la siguiente estrofa del *Epinicio*, en la que el ardor que embarga a quien inspira el dios, al desbordar la estrechez de la garganta por la que pretende salir, convierte todos los miembros del cuerpo del sujeto que lo comunica en lenguas que “con acciones desmandadas” se inflaman, espléndida manera de referir la convulsión física, netamente corpórea, que provoca el trance.

Al fundirse, las tres imágenes que hemos destacado forman un sentido cabal aunque perturbador: generación natural, revelación divina y dislocación somática coinciden en que son manifestaciones numinosas y brutales a la par de un orden inexorable que vence

cualquier resistencia no por medio de la aniquilación de la voluntad que se le opone sino por su integración: las tres imágenes tienen idéntico sentido erótico y animal, lo que nos prueba que no son sino formulaciones sucesivas del mismo *concepto*.

Que esto es así, lo pone de relieve la continuación del *Epinicio*, cuando Sor Juana da un brusco giro y vuelve a dirigirse a su destinatario para decirle que si su intención es sólo ponderar la extraordinaria prudencia de la que ha dado muestra como gobernante, es porque antes que ella lo hiciese, ya la Fama se había ocupado de loar las virtudes políticas del conde:

No de otra suerte, pues, la balbuciente
Lengua, en mal pronunciadas
Cláusulas, de tus glorias solicita
Ponderar solamente
La, para mí, más rara circunstancia:
Plumas, si se limita
O estrecha, en la elegancia
No se agravia en Asunto que a la Fama
Eterno será empleo,
Yá en uno, en otro ya, sacro trofeo
(vv. 63-73).

Como es obvio, al hablar de la Fama, Sor Juana se refiere a la labor de los poetas novohispanos que harán llegar el nombre del virrey a todos los confines del orbe, donde será “eterna ocupación de eterna Historia”.

Esta eternidad impoluta en la que la realidad se unificará con la palabra poética, como —tras referir con la brevedad que ya hemos mentado la previsión del conde respecto a la alevosía francesa— lo enfatiza Sor Juana en la última estrofa del *Epinicio*, que no es sino un prolongado apóstrofe conjunto a la Fama y a las musas para que alaben sin cesar las prendas del conde, choca con la temporalidad intempestiva que corresponde a las estrofas que comentamos recién, en las que el tiempo de la inspiración, justo porque nos abisma en lo sagrado, se vive como la más radical vivencia de la propia corporalidad.

Los ciclos naturales, la revelación profética y el desorden corpóreo devastan la solemne eternidad del poder absoluto que sólo en la esfera supralunar se realiza y que por lo mismo parece ajeno al caótico tiempo de la existencia terrena, cuyo símbolo es justamente el correr del tiempo que arroja al hombre a la muerte, sí, pero con tanto apasionamiento que de manera simultánea despierta en él fascinación y horror.

De hecho, en las postreras líneas del *Epinicio* vuelve Sor Juana a hacer hincapié en la tensión que opone la eternidad de la Fama al instante de la revelación poética y que se manifiesta precisamente como desarticulación del cuerpo. Tras los sonoros apóstrofes a la “Deidad alada” y a la “Corona / de cumbre bipartida” (es decir, el monte Parnaso, la morada de las musas), reitera su duda de que sea dable cantar la hazaña del conde

porque su excelsitud agotará al cantor antes de que dé inicio la merecida alabanza:

Si acaso, a copia tanta,
La voz en la garganta
No enronquece, la cuerda no se roza
En la sonora lira,
La trompa vocinglera
—Que ya el vacío ocupa de la esfera—
no revienta al aliento que la inspira,
¡Cantad, de Su Excelencia,
valor togado y militar prudencia!

(vv. 134-142).

Así, mientras a nivel simbólico y metafísico permanece intacta la identidad entre el poder y la creatividad poética que lo eterniza, a nivel corpóreo, físico en el sentido más profundo de este término, que designa la fuerza con la que cada ser afirma su existencia, tal identidad desaparece en los espasmos con los que el artista revela la presencia del estro en él.

Esta porfía en la condición orgánica de la inspiración es a tal punto desconcertante en un poema laudatorio como el *Epinicio* y en la pluma de una escritora que (por lo que sabemos de sus condiciones reales de vida) no conoció los trastornos físicos que desatan las pasiones, que no nos queda sino asombrarnos, no tanto de la penetración psicológica de Sor Juana cuanto de su capacidad de plasmar en agudísimos *conceptos* un tema no sólo ajeno sino contrario a la tradición lírica y aun filosófica.

En efecto, la imagen de la pitonisa en trance violento borra de un plumazo aquella otra que canonizó Platón en los pasajes más hermosos del *Fedro* (244a ss.), donde nos muestra al filósofo presa de la locura de amor que si vivifica su cuerpo es sólo por darle al alma la posibilidad de

liberarse de él para volar a la región supracelstial donde contempla la esencia cósmica “incolora, informe, intangible”, que existe de modo absoluto allende la temporalidad: “Apartado, así, de humanos menesteres y volcado a lo divino, es tachado por la gente como de perturbado, sin darse cuenta de que lo que está es *entusiasmado*” (249e).

Que Sor Juana jamás leyó el *Fedro* está prácticamente fuera de duda, mas para saber de qué trataba no había menester de conocer la obra; al fin y al cabo, la poetisa abrevaba en la poderosa corriente neoplatónica que desde el Renacimiento nutría la lírica occidental, corriente que junto con la asimilación de la métrica italiana había pasado a la poesía hispanoamericana vía el humanismo difuso que era el bagaje cultural de cualquier hombre docto de la época¹⁷.

Por ello, la originalidad de estas conceptuosas imágenes sorjuanianas es aun mayor, y nos inducen, repito, no tanto a admirar la penetración de su autora sino a constatar que en ellas se refleja la experiencia barroca por antonomasia: la lucha por alcanzar la máxima

elevación desde la inmanencia, lucha que acaba en agónico desgarramiento justo por la resistencia que ofrece con toda su fuerza el cuerpo.

De esta guisa, estos conceptos de Sor Juana tienen, me parece, que leerse en sintonía con el *Éxtasis de Santa Teresa* o el de la *Beata Albertoni*, las dos obras maestras con las que Bernini dio expresión plástica a la exaltación de la que nos habla la autora, exaltación que considero la razón axial del dualismo que fundó la metafísica pero también el arte del barroco. Pues para estos artistas no se trata nada más de frenesí, se trata de llevar al cuerpo a su límite justamente por medio de la condición virginal que lo preserva del arrebató de la pasión.

En otros términos, lo que se exige tanto en el poema de Sor Juana como en las esculturas de Bernini es la perfecta correspondencia del cuerpo con un ideal, y lo que termina por mostrarse es que tal correspondencia siempre involucra una pérdida para el sentido trascendente del ideal mismo: la pitonisa no remite a la santidad sino a la insania y Santa Teresa más bien evoca un orgasmo que un raptó místico. Por ello, la exigencia de elevación conduce a la postre a una paradójica exaltación de lo corpóreo en la que va implícita, como dije con anterioridad, la de la finitud y la pasión.

A su vez, la reflexión acerca de la violencia a la que somete la inspiración artística al cuerpo nos lleva a otra que también se presenta en el *Epinicio*: la de la oscuridad inherente a la palabra poética. El Numen, al fin y al cabo oculto para el profano, arrebató al lenguaje y le priva de la claridad con la que corresponde al orden metafísico de la realidad. En el instante en que la visión se abre a la luz más pura, el sentido deja de ser común.

No es casual que Sor Juana haya hecho énfasis en la oscuridad de la palabra poética, pues fue alrededor de ellas que gravitó en su totalidad no sólo la literatura sino gran parte del pensamiento de los Áureos Siglos¹⁸. Más aún, y esto es lo que en verdad define la cuestión para nosotros, al imponerse al orden de la realidad la complejidad del lenguaje, al opacarse e impedir la correspondencia con él, se abre la posibilidad para una concepción al unísono imaginativa y transgresora de la poesía, concepción que un siglo después de Sor Juana y en un medio cultural muy distinto, el del iluminismo dieciochesco germánico, pudo hallar su fundamentación.

Lo que el barroco, empero aun dentro de los límites de la teoría metafísica de la semejanza que es el sustento de la identidad conceptista entre retórica y poesía, anticipó, fue la liberación de la subjetividad finita frente al omnímódo orbe de los ideales trascendentes. Esa liberación se hizo manifiesta como obscurecimiento sintáctico y verbal y como dificultad temática del poema, extremos que apenas ahora, a la vuelta de los siglos, comenzamos a justipreciar como los gérmenes de una nueva visión de la creatividad y, por qué no decirlo, del ser del hombre.

En conclusión, el *Epinicio gratulatorio al conde de Galve* se descubre como una obra en la que la reflexión sobre la dimensión corpórea de la inspiración artística rebasa con creces la loa ritual del poder político o de la sagacidad de un virrey. En el ocultamiento de su más profundo significado, el *Epinicio* nos deslumbra con sus artificios retóricos que nos impiden ver la articulación conceptuosa que, una vez definida,

da entrada no al mundo de los valores cortesanos ni a la interioridad de su autora sino a una experiencia en la que la revelación de lo absoluto coincide con su desaparición.

-
1. *Obras completas* de Sor Juana Inés de la Cruz, eds. Méndez Plancarte y A. G. Salceda, FCE, México, 1957, t. 1, núm. 215, pp. 331-333.
 2. Esta información la proporciona el mismo Méndez Plancarte en sus notas al poema, pp. 570-575.
 3. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, F.C.E., México, 1983, p.353.
 4. Nota introductoria al poema en *OC*, t. 1, pp. 570-571.
 5. Tomás Pavel, *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Gallimard, Paris, 1996, c. I.
 6. Cf. al respecto los cuatro primeros capítulos del libro de Bernardo Gicovate, *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*, UNAM, México, 1992.
 7. José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos; visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1986, p. 298.
 8. Sobre esta cuestión cf. M. J. Woods, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
 9. Un enfoque muy sugestivo de esto que mentamos se contiene en el bello libro de Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975, c. I.
 10. Recordemos el pasaje más violento del *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, de Juan de Jáuregui: "Vm. no sólo desprecia la severidad de nuestra poca licencia, mas excede a quantas usaron los más atrevidos Poetas de el mundo en todas lenguas, sin parecerse en sus versos a ninguno de todos ellos. Assí que en esto no puede aver medianía, o Vm. es el único que ha entendido esta facultad desde el principio de los siglos hasta el día de oy, o el que más la ha ignorado" (E. Joiner Gates, *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, México, 1960, p. 98). Como lo prueban las últimas palabras, el problema que la poética gongorina plantea atañe no sólo a lo arduo de la lectura, sino a la relación de la poesía con el paradigma retórico.
 11. La información que sobre esto proporciono, procede en esencia de dos artículos de Elías Rivers que se publicaron en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*: "La problemática silva española" (36, 1988, pp. 249-260) y "Géneros poéticos en el Siglo de Oro" (40, 1992, pp. 251-264), así como del Prólogo del mismo erudito a *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 13-20. Tomo en cuenta también los datos que proporciona C. Vossler en *La poesía de la soledad en España*, pp. 147 ss.
 12. Aparecen en la ed. de *Poemas escogidos* que preparó José Manuel Blecua, Castalia, Madrid, 1982, núms. 12, 61 y, 87.
 13. Elías Rivers, "La problemática silva española", p. 253.
 14. Cito por *Agudeza y arte de ingenio*, UNAM, México, 1996, p. 33.
 15. Cf. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1984, c. II.
 16. Un análisis más detallado del concepto lo emprendí en mi libro *La sombra fugitiva. La poética del precipicio en Primero Sueño y la comprensión del humanismo barroco*, UNAM, México, 2001.
 17. En el libro que mencioné en la nota anterior (pp. 151 ss.), critiqué la tendencia a convertir las tesis filosóficas que aparecen en la obra de un artista, de Sor Juana en este caso, en elementos de una peculiar filosofía. Ciertamente que en el pensamiento de los creadores se encuentran en germen diversas visiones acerca de la realidad, pero ello exige que las mismas se articulen con la coherencia que el discurso filosófico tal cual impone.
 18. Un excelente estudio sobre la obscuridad se encuentra en el capítulo 1 del libro de Rosa Perelmuter Pérez, *Noche intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero Sueño"*, UNAM, México, 1982.

SOR MARÍA DE LA ANTIGUA EN LA NUEVA ESPAÑA DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Iliana Rodríguez Zuleta

UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

UNA SIERVA DE DIOS

EN SU *RESPUESTA A SOR FILOTEA DE LA CRUZ*, LA DÉCIMA MUSA DE LA NUEVA ESPAÑA MENCIONA DE PASO A SOR MARÍA DE LA ANTIGUA, UNA RELIGIOSA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI Y PRINCIPIOS DEL XVII, CUYA OBRA SE ENCUENTRA PRÁCTICAMENTE OLVIDADA. PARA LA MAYORÍA DE LOS LECTORES DE LA INSIGNE JERÓNIMA LA MENCIÓN PASA INADVERTIDA, PUES CONSTITUYE SOLAMENTE UNA MÁS EN LA COPIA QUE SU APABULLANTE ERUDICIÓN ADUCE EN LA DEFENSA DE SU POSTURA INTELECTUAL. AUN PARA SORJUANISTAS CONSPICUOS LA FIGURA DE SOR MARÍA PERMANECE DESDIBUJADA. “POCO SE HA DICHO SOBRE ESTE PERSONAJE”, ACOTA MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ¹.

Según los datos que se encuentran tanto en su propio y único libro como en la biografía que de ella escribió Fray Andrés de San Agustín², Sor María de la Antigua (Cazalla de la Sierra, 1566-Lora, 1617) fue hija natural y primogénita de Ana Rodríguez, originaria de Badajoz y de Baltasar Rodríguez, nacido en Yelves, ambos cristianos viejos que por su extrema pobreza se vieron orillados a encomendarla al cuidado de las monjas del convento dominico de Nuestra Señora de la Antigua, en Utrera, donde ellos trabajaron por un tiempo. Su madre la trajo al mundo en el campo, casi a la intemperie, sólo amparada por la ermita de Nuestra Señora del Puerto, cerca de Cazalla, a doce leguas de Sevilla. Le pusieron María en honor de quien la amparó en tal zozobra, y luego tomó el apellido de Antigua por la advocación de la Virgen del convento de Utrera. A los seis años de edad, María fue enviada a Sevilla por la prelada de Nuestra Señora de la Antigua para que unos parientes suyos le procuraran la curación de unas llagas que tenía en la cabeza. Empezaron entonces, según su perspectiva, las pruebas que Jesús le pondría a lo largo de su existencia. La señora a cuyo cargo quedó, después de la muerte del sobrino de la prelada de Utrera, y protector suyo, la trataba con mucha aspereza. Mas para la pequeña María el maltrato constituyó una ocasión de contento, al permitirle demostrar su paciencia con los semejantes y su amor por Dios. Bajo el influjo de esta mujer, a la sazón muy devota, empezó por esa época a desear fervientemente convertirse en mártir; recuérdese cómo también quiso Santa Teresa en su infancia marchar con su hermano a la tierra de los moros para ser decapitada³, y a muy temprana edad le prometió al Señor conservar su doncellez.

A los doce años ingresó al Convento de Santa Clara de Marchena, donde profesó luego como donada o monja de velo blanco, ya que su condición de mujer humilde e hija

natural no le había permitido otra opción: las donadas, legas, terciarias o monjas de velo blanco procedían de familias pobres, a diferencia de las monjas de velo negro o madres, quienes, al contar con el respaldo de su dote, tenían derecho a acceder a cargos dentro de su orden e incluso disponían de servidumbre propia dentro del convento⁴. Sor María de la Antigua, al igual que el resto de las donadas, participó en las tareas domésticas de su comunidad. Siendo cocinera, se efectuó su “conversión”, es decir, el cambio interior que la llevó a entregarse totalmente a Dios y a separarse de manera absoluta de cualquier asunto secular. Después de una confesión general con Fray Bernardino de Corvera, franciscano, confesor suyo y artífice de su nueva vida, la sierva de Dios se consagró por completo a su Esposo. Sufrió -o gozó- de frecuentes éxtasis, experiencias místicas o “mercedes”, tuvo visiones y sueños reveladores, ansió la muerte para unirse eternamente con su Amado y, por mandato divino, con la anuencia de su director espiritual, se entregó a la tarea de escribir, muchas veces a escondidas, y algunas pocas con su propia sangre, “más de mil y trescientos quadernos de alta, y sustancial dotrina, dictados por Dios nuestro Señor”⁵, que a la vez que constituyen una verdadera bitácora de su viaje escatológico, tienen como fin principal el “desengañar” o abrir los ojos de los “religiosos” (monjas y frailes) y de “las almas que tratan de virtud” para que se deshagan de toda atadura con lo mundano, ya sea material o humana. En el convento de Marchena padeció frecuentes “persecuciones” y humillaciones por parte de sus hermanas clarisas, quienes tal vez consideraban harto peligrosos para sus intereses los alegatos de Sor María, a quien empezaron a tildar de hipócrita y soberbia. Para esta sierva de Dios, no obstante, tan desventuradas ocasiones representaban una oportunidad que su Amado le ofrecía para “ejercitar” su humildad y dominar su, según ella, mal contenido y natural amor propio.

Casi al final de su vida, por orden de Dios mismo, según ella lo expresó, abandonó su convento para pasar al recién fundado de la Inmaculada Concepción de mercedarias descalzas de Lora. Resulta más que probable que su confesor, Fray Bernardino de Corvera haya advertido que la maniobra de los mercedarios reformados a todas luces involucraba la animadversión que hacia los frailes seráficos se había manifestado claramente en la fundación del primer convento de varones en Lora, cuando literalmente los de la Merced dieron el “albazo” –o “madrugete”, según la expresión mexicana–, a los franciscanos al adelantárseles sorpresivamente en el intento⁶. En el episodio realizó una función protagónica el doctor Andrés Gamero, “vicario y beneficiado de la villa de Fuentes”⁷, “visitador de todos los conventos de monjas de el arzobispado de Seuilla, y comissario del Santo Oficio”⁸, quien no por coincidencia fue uno de los promotores principales de la entrada de Sor María de la Antigua al convento de monjas descalzas de Lora, apenas fundado en junio de 1617, cuando ella salió de Marchena.

Sobre el resto de su historia diverge el testimonio mercedario del franciscano. Para los descalzos profesó como monja de velo negro habiéndola dotado don Diego Marmolejo, regidor perpetuo de la villa de Lora, y luego profeso, él también, en la “descalcez” bajo el nombre de Fray Diego de San Ramón. Para los franciscanos, aunque ella se mudó de convento, en realidad jamás habría dejado de pertenecer a su Orden. El

hecho es que a sólo tres meses de su entrada a la Merced, Sor María de la Antigua se marchó de este mundo, después de un arrobó prolongado, y en olor de santidad, a las cuatro de la mañana del viernes 22 de septiembre de 1617, a los cincuenta años de su edad. Las dos órdenes se disputaron los venerables restos, que finalmente encontraron su descanso en el nuevo convento reformado de Marchena. Al parecer, ambas órdenes aspiraron a la canonización de Sor María, puesto que promovieron las informaciones pertinentes. Obviamente, como tantos otros, el caso no prosperó. Sin embargo, su obra se difundió en transcripciones manuscritas con gran celeridad. Asimismo, la fama de quien jamás había salido de su natal Andalucía pronto se propagó y cruzó los mares.

EN LA VIEJA ESPAÑA

Ya en 1628, Fray Antonio Daza, cronista general de los franciscanos, la menciona entre los devotos de la Inmaculada Concepción pertenecientes a la orden de San Francisco: entre ellos figura “la venerable virgen María de la Antigua, como consta de muchos lugares de sus libros”⁹. “Libros”, cabe aclarar, aún inéditos.

Por su parte, Fray Pedro de San Cecilio, cronista general de los mercedarios reformados, en sus *Anales del orden de descalzos de Nuestra Señora de la Merced* esbozó también una breve noticia de Sor María de la Antigua. Dejó escritos sus *Anales* en 1668, año de su muerte, y sus hermanos de orden los publicaron en 1669. En ellos dio cuenta de la fundación del convento de frailes en Lora, y de la historia de su disputa con los franciscanos. Relató largamente la vida de Juana de Cristo, una andaluza de conducta ascética cuyo vínculo con Sor María de la Antigua se verificó sólo después del deceso de aquélla mediante ciertas apariciones (pp. 1089-1130). El relato prueba que el cronista poseía un traslado parcial de los manuscritos de María, pues los pasajes que transcribe (pp. 1123-1125), con variantes, después pasaron a formar parte de los capítulos XXI y XXII del libro 7 de la obra impresa¹⁰:

Demás de las dos cláusulas que quedan copiadas, damos fe, y testimonio de auer visto otra en otro quaderno de mano de la misma madre Antigua, y sacádola dél a la letra más ha de quarenta y dos años. Oy no la podemos hallar... Lo que contenía en suma... era, que vio entrar en el cielo a la misma sierua de Dios Jvana de Christo (p. 1125).

De la fundación del convento de la Inmaculada Concepción de Lora apenas hizo mención, mientras que de Sor María prometió tratar después con más amplitud:

la venerable, y extática madre soror María de la Antigua, cuya opinión es oy tan grande en España, y de cuyos escritos, y dotrinas hazen tan superior aprecio las personas de mayor espíritu que en ella se conocen... Referiremos sus cosas, que son de las más notables de nuestros tiempos, quando escriuamos su prodigiosa vida en el tomo segundo de estos annales (pp. 1123-1124).

Pero la muerte impidió los propósitos del cronista que, sin embargo, dejó noticia (pp.

1129-1130) de que se celebró un Capítulo General en el convento de Lora en 1634, en cuyas actas se mencionaba a Juana de Cristo. En ellas, aunque él no lo asentó, se mentaba también a Sor María de la Antigua¹¹.

En 1672 la incluyó Nicolás Antonio en su *Bibliotheca hispana*. Alteró datos, quizá por desconocimiento del tema, y colaboró así a la creación de un malentendido. De padre portugués, María pasó a tener madre portuguesa; en lugar de donada se dice que fue beata; y los mil trescientos cuadernos se convirtieron en tres mil. Lo más notable radica en que de mujer poco culta, pero que conocía desde luego algo de las Sagradas Escrituras, de latín y de las obras de San Juan de la Cruz, Fray Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús como consta en sus escritos, aunque ella rechazara poseer cualquier conocimiento no infuso, en la noticia de Antonio se convierte en analfabeta: *cum nec legere nec formare sciret literas*, “no sabiendo leer ni formar las letras”¹². La información pasó lamentablemente a autores posteriores, como el padre Antonio de Solís, quien ya en 1739 aseguró que Sor María, “Sin haver aprendido a leer, ni escribir, escribió mucho, y bueno”¹³. De allí la versión se transmitió a autores modernos, como Ana Navarro, quien asegura que María de la Antigua, “sin saber escribir expresó al dictado su inspiración divina”¹⁴. Por otra parte, Nicolás Antonio también informó que Fray Bernardino de Corvera había declarado estar preparando la edición de la obra de Sor María, y que Fray Pedro de San Cecilio había dejado inédito un librito titulado *De scriptoribus ordinis Beatae Mariae de Mercede*, “Acerca de los escritores de la orden de Santa María de la Merced”¹⁵.

Cerca de 1675, quizá en Cádiz, según se deduce de los preliminares, Fray Andrés de San Agustín, heredero del cargo de cronista general de los mercedarios descalzos a la muerte de Fray Pedro de San Cecilio, publicó la biografía de Sor María de la Antigua, en la que incluyó una recopilación de sus poemas¹⁶ y de las *Estaciones* (pp. 151-160) de los viernes, que consistían en la propuesta de una práctica piadosa semanal para recordar la Pasión. En cuanto a aquellos, su inclusión resulta de gran importancia, toda vez que las versiones difieren hasta en versos enteros de las de *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*, la obra publicada de Sor María, además de que hay poemas que no aparecen en ésta. En lo que respecta a las *Estaciones*, también es relevante que Fray Andrés las haya publicado por primera vez. Luego reaparecerían, distintas, en *Desengaño*, y más tarde, adaptadas para la devoción popular, en un sinnúmero de ediciones mexicanas en las que estuvo involucrado Antonio Núñez de Miranda.

Por otra parte, el biógrafo de Sor María de la Antigua, para argumentar la preeminencia de la donada, enumeró algunos textos en que se hacía mención de ella: las actas del Capítulo General de la reforma mercedaria de Sanlúcar de Barrameda, en 1622 (p. 363); las del Capítulo General mercedario de Toledo, celebrado el 21 de mayo de 1627 (p. 361); y las del Capítulo General de la reforma mercedaria de 1634 (p. 363). Asimismo, dio cuenta del testimonio que asentó el notario apostólico y mayor de la Audiencia Arzobispal de Sevilla, Francisco Vidón, acerca de la adoración que llevó a cabo el arzobispo de Sevilla, cardenal Gaspar de Borja y Velasco, del cadáver de Sor María de la Antigua (pp. 360-361), en lo que coincide con Fray Pedro de Valbuena,

quien narró el mismo episodio (f. 9v). Según Fray Andrés de San Agustín, el arzobispo vio el cuerpo en el Convento de San José. Allí, con la cabeza descubierta, se hincó, y le besó los pies y manos: “acciones, que no hazen los cardenales, sino con santos canonizados” (p. 360), y luego recibió reliquias de la venerable madre: “Diole el provincial el pico de la lengua, que se le avía cortado quando halló su cuerpo en el conuento de monjas, por tenerle fuera de la boca entre los dientes, y demás deste le dio el dedo índice de vna de las manos” (p. 361).

Menciona también Fray Andrés de San Agustín un escrito franciscano, el del *Armamentario Seráfico* (p. 363), y alude a las informaciones que sobre Sor María de la Antigua se hicieron a su muerte por iniciativa de Fray Pedro de San Cecilio en 1620: “se ordenó el interrogatorio, y por él se començaron a examinar los testigos, que fueron muchos los que depusieron, assí religiosos, como religiosas, y otras muchas personas eclesiásticas, y seculares, cuyas deposiciones, y nombres constan del dicho processo” (pp. 302-303). En 1639 se efectuaron otras informaciones, para “que se tuviesse cabal noticia de las santas, y exemplares vidas de quarenta religiosos, y religiosas, que en sola esta provincia [de la Concepción] han fallecido... en treynta y seis años, que mediaron desde la fundación de nuestra descalcez, hasta el de 1639” (p. 300), lo que incluía sin duda a Sor María.

El biógrafo citó profusamente los escritos de la monja, pues todavía permanecían inéditos. No fue sino hasta 1678 que el franciscano Fray Pedro de Valbuena los editó finalmente en el voluminoso *Desengaño de religiosos y de almas que tratan de virtud*, organizado en trece libros, prologado por él, anotado e indexado. Intercaló, además, los poemas, e incluyó el *Exercicio de las Estaciones de la Passión de Iesu Christo nuestro Señor, q(ue) hazía la v(enerable) madre los viernes* (pp. 645-650). Fray Pedro de Valbuena también tocó en la introducción el tema de las informaciones que se realizaron acerca de la vida de Sor María, en las que depuso Fray Bernardino de Corvera¹⁷.

La segunda parte de la introducción de Fray Pedro, “*Juizio práctico, y doctrinal de las Reuelaciones, y doctrina, que contienen estos escritos*”, se proponía asegurar a los lectores y a los posibles censores en la absoluta ortodoxia de Sor María de la Antigua, para lo cual se amparó nada menos que en la autoridad del cardenal Juan de Torquemada, quien en su prólogo a las *Revelationes* de Santa Brígida¹⁸— nótese el paralelismo que Valbuena estableció al llamar “Revelaciones” a los textos de Sor María estableció cinco pruebas a las que había que someter el contenido doctrinal de la obra para saber si provenía o no de Dios. Valbuena siguió el método, y concluyó que las “revelaciones” de Sor María— no eran de inspiración diabólica. Torquemada además comparaba en el prólogo mencionado a Santa Brígida de Suecia con la Judith bíblica, quien siendo una desamparada viuda logró decapitar al orgulloso Holofernes, salvando así a su pueblo. De la misma forma, la también viuda Brígida quiso guiar a su comunidad por medio de sus *Revelationes*. El franciscano Valbuena, al retomar a Torquemada, tendió un puente entre Judith y María de la Antigua: las más humildes, las más débiles, fueron elegidas como instrumentos divinos para abatir la soberbia del mundo.

EN LA NUEVA ESPAÑA

Josefina Muriel hizo notar en su artículo “Lo que leían las mujeres en la Nueva España”¹⁹ que la obra de Sor María de la Antigua se hallaba en las bibliotecas que analizó (las del Colegio de Vizcaínas, el convento de San José de Gracia y la familia de los marqueses de Aguayo Santa Olaya). Dentro de la clasificación del “tema místico”, Muriel incluyó la obra de la andaluza: “No puede olvidarse a la Madre María de la Antigua cuyo libro *Desengaño de religiosos* alcanzó también varias y hermosas ediciones. Éstas se encuentran también en todas las instituciones femeninas” (p. 165). En su ya clásico *Cultura femenina novohispana*²⁰, mencionó también que las obras de Sor María se hallaban insistentemente entre las lecturas de las novohispanas. En su artículo “Sor Juana Inés de la Cruz y los escritos del padre Antonio Núñez de Miranda”²¹, Muriel señaló además la existencia de una “obra de María de la Antigua titulada *Perfecta Religiosa*”, de la cual no he encontrado otra referencia. Así, pues, la fama de María de la Antigua en ultramar resultó bastante extensa. Quizá un factor que pudo haber contribuido a este hecho fue su ubicación en la región sevillana, tan relacionada, como se sabe, con los asuntos indianos.

En *Cultura femenina novohispana*, Muriel indicó además que “Las estaciones del Vía Crucis que escribió la madre María de la Antigua... alcanzaron un tan gran número de ediciones que es difícil enumerar” (p. 474). No son éstas sino las *Estaciones* que vimos aparecer por primera vez en su biografía, luego en *Desengaño*, y que en recreaciones muy libres circularon bajo los títulos de *Estaciones del Viacrucis* y *Cadena de oro*, sobre todo en la Puebla dieciochesca. Carlos Murciano se refirió, por su parte, a una *Práctica de las Estaciones de los viernes*, de la cual “El P. Uriarte supone que la 1ª edición es por el P. Antonio Núñez de Miranda, 1691”²², y cuyo manuscrito –autógrafo de Núñez– ha sido localizado por Dolores Bravo en la Biblioteca Nacional de México²³.

La popularidad de María de la Antigua durante el siglo XVIII en la Nueva España se manifestó también en las alusiones que de ella hicieron ciertos autores. Por ejemplo, asentó Attienza en el primer capítulo de su *Tributo de agradecidos*: “Del qual lastimoso olvido [de la Pasión de Cristo], se quexa nuestro Salvador, y su Madre sanctíssima, en los saludables libros de la v(enerable) m(adre) María de la Antigua: adonde remito al lector, para que se reprehenda de ingrato, y advierta de cuánta importancia le será ser agradecido”²⁴. En el mismo siglo, incluso existieron unos Congregantes de la Venerable Madre Sor María de la Antigua de la Nueva Veracruz, según consta en las *Varias, devotas y escogidas oraciones y ejercicios espirituales*, que incluyeron unos *Ejercicios de la v(enerable) m(adre) sor María de la Antigua*²⁵.

La memoria de esta monja sobrevivió en este lado del océano hasta los albores de la Independencia, cuando unas clarisas queretanas mandaron pintar su retrato el año de 1815 a un artista anónimo que jamás la conoció²⁶. Su rediviva figura se manifestó en 1907, en La Paz, Bolivia, donde fueron publicados una vez más los *Ejercicios*, bajo una portada errónea que los atribuía a Sor María de Jesús de Ágreda.

EN LOS OJOS DE SOR JUANA

Sor Juana Inés de la Cruz citó dos veces a Sor María de la Antigua, como ya observó Antonio Alatorre²⁷: en los *Ejercicios de la Encarnación* y en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. La mención en la *Respuesta* se lleva a cabo en el célebre pasaje de la exégesis de las palabras de la *Primera epístola del apóstol San Pablo a los Corintios* (I Cor., 4, 34): “mulieres in ecclesia taceant”, “las mujeres callen en la iglesia”. Sor Juana plantea el problema en estos términos:

yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquel lugar: *Mulieres in Ecclesia taceant*. Porque o lo han de entender de lo material de los púlpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de lo primero (que es, en mi sentir, su verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen), ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? (*OC*, t. 4, p. 467).

En este pasaje, como es de todos conocido, se manifiesta uno de los puntos más álgidos de la argumentación de Sor Juana acerca de la legitimidad misma de su propia vida intelectual. En ese contexto menciona a Sor María de la Antigua para apuntalar su defensa:

Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Ágreda y otras muchas? Y si me dicen que éstas eran santas, es verdad, pero no obsta a mi argumento; lo primero, porque la proposición de San Pablo es absoluta y comprende a todas las mujeres sin excepción de santas... y ahora vemos que la Iglesia permite escribir a las mujeres santas y no santas, pues la de Ágreda y María de la Antigua no están canonizadas y corren sus escritos; y ni cuando Santa Teresa y las demás escribieron, lo estaban (pp. 467-468).

La admonición de San Pablo, bajo su perspectiva, debe entenderse en términos de “la publicidad de los púlpitos”, “pues si el Apóstol prohibiera el escribir, remata la autora, no lo permitiera la Iglesia” (I Cor. 4, 468). Sor Juana había utilizado un argumento semejante hacía cerca de una década, cuando en la acre carta a su confesor lo increpó de esta manera: “pero los privados y particulares estudios ¿quién los ha prohibido a las mujeres? ¿No tienen alma racional como los hombres?”²⁸.

Nada resultaba, sin embargo, más opuesto a las convicciones de Sor María de la Antigua que el estudio, no sólo femenino, sino humano. En reiteradas ocasiones abordó la oposición entre la que ella consideraba verdadera sabiduría —la otorgada por la gracia de Dios— y la tan vana cuanto soberbia búsqueda del conocimiento por parte del ser humano. Puso en la boca divina estas palabras:

Esta verdadera sabiduría sólo la doy Yo a los senzillos; y qua(n)do los mundanos por buscar esta sabiduría, ayan trasegado el mundo, y rebuelto libros, no la hallarán; porque quando ayan entendido todas las ciencias, y no me ayan entendido a mí... más les será dañoso, que prouechoso, el averlo hecho... (p. 496).

Sor María de la Antigua buscaba en realidad su propia justificación. Un contexto similar, en la sociedad que limitaba a la mujer en su posibilidad de ejercer su inteligencia, condujo a estas hijas naturales a dos defensas tan contradictorias. Pues si para Sor Juana era válido el ejercicio intelectual de la mujer en el ámbito de lo privado, para la andaluza sólo se podía justificar si Dios lo ordenaba y lo dirigía. Ella quería ser un instrumento: “y en esto que escribo solos los yerros, y faltas son mías; porque en lo demás nada tengo” (p. 564). No por coincidencia el destinatario de esa larga epístola-respuesta que en ocasiones constituye el *Desengaño* era su propio confesor, Fray Bernardino de Corvera.

La Fénix americana ya se había valido de la mención de Sor María de la Antigua en los *Ejercicios de la Encarnación*, que según su escoliasta Alberto G. Salceda fueron escritos entre 1684 y 1688 (*OC*, t. 4, p. 663). Dentro de los ejercicios que propone para el día sexto, Sor Juana insta a los fieles a rechazar la envidia:

Hoy se abstendrán en particular de la Envidia: que el día se trae la consideración de suyo, porque si hemos de amar la imagen de Dios, y ésta está en los hombres, claro está que los hemos de amar... Para huir de este tan mal vicio procuren la virtud contraria, que es la Caridad, visitando y consolando en este día algún enfermo, haciéndole algún servicio o limosna, considerando que entre aquellas llagas asiste Cristo, como el mismo Señor lo reveló a la Venerable Madre María de la Antigua, y como, sin esto, nos lo enseña la ley de la caridad (pp. 493-494).

Esta mención corresponde más a la Sor María de la Antigua que conocemos por medio de sus propios escritos y de los de su biógrafo: Sor Juana dejó constancia de haberlos leído, y de estar de acuerdo con ella en la disposición generosa que en todo tiempo ha representado la virtud de la caridad. En las palabras de Fray Andrés de San Agustín, Sor María:

Tenía don de Dios para ayudar a bien morir, y lo hacía con particular gusto, y consuelo de las a quien asistía en este passo temeroso; y así quando caía alguna religiosa enferma, la primera diligencia era embiar a llamar a la madre Antigua, no sólo para conseguir los frutos de su caridad con su asistencia en la enfermedad, sino para que si llegaua el trance de la muerte, la ayudasse a bien morir²⁹.

Resulta notable la manera en que una cita revela, en ocasiones, más que el carácter del texto u ocasión aludidos, la visión de quien la realiza. Sor Juana “edita” la realidad: del ser histórico y literario de Sor María de la Antigua, toma para sí los aspectos que le convienen para reforzar sus propios argumentos. No falsifica: elige. La elección devela al elector.

EN LOS OJOS DE NÚÑEZ DE MIRANDA

Gran admirador de Sor María de la Antigua resultó el jesuita Antonio Núñez de Miranda, quien fue confesor de Catharina de San Joan, la China Poblana³⁰. Núñez, como Sor Juana, “editó” para sí su María de la Antigua. En la famosa *Cartilla de la doctrina*

religiosa citó, también en dos ocasiones, a la monja clarisa-mercedaria. Me refiero a la *Cartilla* impresa, pues ya Dolores Bravo aclaró que el manuscrito difiere en ciertos aspectos de aquélla (p. 63). La obra presenta una estructura dialógica, en la que supuestamente dos jóvenes, casi niñas, preguntan a su padre espiritual:

Preg. Luego es pecado mortal, tener devoto, o devota amorosos?

Resp. Calificados juicios, ni aunque se ponga en duda: si se habla de devociones propias, y amatorias. y aunque de las mugeres, parezcan más seguras, por el lado del natural decoro; rezelan con razón de la cercanía, que con el trato más íntimo, y escusado, no se las haga aún más peligradas... No avéis de saber, ni aun, qué es devoción. Para guardaros de todo su contagio, vásteos saber que seréis Reynas, verdaderas esposas del Rey del Cielo... Sólo a Cristo, vuestro Esposo, avéis de amar, y no más. Y si algunas trascendidas echaren menos esse artículo en vuestra cartilla, remitidlas a la u(enerable) virgen María de la Antigua, a Santa Teresa de Jesús (ff. 11r-11v).

Núñez dio con una de las preocupaciones más caras a María de la Antigua: la entrega total al amor de Cristo³¹, en lo que coincide con su confesor Corvera, quien reprueba que “el afecto amoroso que el Señor le dio para sí sólo se lo vsurpe, y lo dé, y entriegue a la baxeza de la criatura finita, falsa, y engañosa” (f. 318v). La diferencia de esta visión respecto de la que Sor Juana eligió se hace patente. Si en la *Respuesta*, sobre todo, Sor Juana usó la figura de Sor María para reafirmar su derecho a la escritura y a la intelectualidad, Núñez de Miranda, por el contrario, la esgrimió como modelo textual para acotar conductas: la monja se debe morir para el mundo y consagrarse en holocausto a Jesús: “el holocausto, todo entero, sin dividir, ni quitar nada de él, se ofrecía a Dios habrasado en las llamas del sagrado fuego, en el altar, y templo” (f. 1v). La unión con el Esposo equivalía a las nupcias con la Muerte: había que sepultarse en vida³².

La segunda cita insiste en el mismo tema:

Preg. Por qué nos hazen professar con luces de desposorios: y con su forma expressa?

Resp. Porque creáis de verdad, y os persuadáis de veras, que sois verdaderas Esposas de Christo, en vna manera singular, sobre la común, con que todas las almas santas, se dizen sus Esposas. Como el mismo Señor, repetidas vezes lo dixo a sus escogidas Esposas, Santa Catalina de Sena, Santa Theresa de Jesús, Santa María Magdalena Pazzi, las v(enerables) vírgines María de la Antigua, y d(oña) Marina Escobar, que podéis fácilmente reconocer, y observar en sus vidas (f. 38v).

Tanto Núñez como Sor Juana eligieron la cita apropiada para sus intereses y para su coyuntura. No rodea el mismo contexto a la Décima Musa cuando escribe los *Ejercicios de la Encarnación* que cuando, sitiada, tiene que exponerse en su *Respuesta* al obispo de Puebla. Además, permea en todo el asunto la cuestión de la ruptura de una década entre Sor Juana y su confesor Núñez de Miranda, marcada por la otra carta en la que ella defiende su posibilidad de ser pensante. En medio de ambos, permanece en el campo de batalla una Sor María de la Antigua que no corresponde plenamente a la visión de ninguno de ellos.

EN LOS OJOS DE LA INQUISICIÓN NOVOHISPANA

Los inquisidores españoles no tocaron a Sor María de la Antigua. Al contrario. Por lo que se lee en las censuras de *Desengaño* y de la *Vida ejemplar*, se nota que más bien la admiraban. En la Nueva España no corrió con tanta suerte.

Refiere María Águeda Méndez el caso de tres censuras inquisitoriales contra Núñez de Miranda, que finalmente quedaron como “ropa sucia que había que lavar en casa” es decir, se resolvieron con gran discreción a su favor. En un expediente del Archivo General de la Nación se asienta que el dominico Fray Agustín Cano, calificador del Santo Oficio, se le atrevió al poderoso Núñez. Uno de los textos denunciados era la *Práctica de las estaciones de los viernes como las andaba la venerable madre María de la Antigua*, de 1693³³. Como ya se ha dicho, el impreso no se ha podido localizar; sin embargo, uno de los dos manuscritos que encontró Dolores Bravo en el transcurso de su investigación doctoral corresponde nada menos que a la *Práctica*: está incluido en el manuscrito *Distribución de las obras ordinarias del día con una breve instrucción para hacerla perfectamente; conforme al estado relixioso, y conventual de la Encarnación para las dos Niñas de mis ojos que se crían en dicho Convento*³⁴.

Ya durante el siglo XVIII, la Inquisición volvió a revisar en dos ocasiones la obra de Sor María de la Antigua: en 1771, primero, y después en 1781, cuando el comisario de Guadalajara denunció un pasaje de sus obras.

Aunque el comentario de la *Práctica* rebasa los límites razonables de este texto, no puedo abstenerme de apuntar que el establecer el parentesco entre las diversas versiones de las *Estaciones* constituye una aventura digna de ser emprendida por quienes deseen ahondar en el esclarecimiento del destino azaroso de Sor María de la Antigua en estos territorios de ultramar.

FINAL³⁵

Manuel Serrano y Sanz publicó en 1903 una breve noticia sobre Sor María de la Antigua³⁶, quien ha despertado en España y Estados Unidos un incipiente interés a partir de 1954, año en que León Tajuelo la incluyó en la *Antología poética mercedaria*³⁷. Desde entonces han aparecido por lo menos tres estudios³⁸, y poemas suyos han sido recogidos en otras dos antologías³⁹.

1. “La prohibición y la conveniencia: Antonio Núñez de Miranda y la Inquisición novohispana”, en *Sor Juana & Vieira. Trescientos años después*, eds. K. J. Bijuesca y P. A. J. Brescia, University of California, Santa Barbara, 1998, p. 82.

2. *Vida ejemplar, admirables virtudes y muerte prodigiosa de la v(enerable) madre e iluminada virgen soror María de la Antigua, donada que fue de el convento de Santa Clara del Orden de San Francisco en la villa de Marchena, y después monja en el de las mercenarias descalzas de la villa de Lora, donde murió. Con los romances, y versos, que a diferentes intentos compuso con singular espíritu dicha v(enerable) madre.*

- Dedicada a n(uestro) r(everendo) p(adre) fr(ay) Francisco de San Esteban, dignísimo vicario general de todos los descalzos de n(uestra) Señora de la Merced, redempción de cautivos. Escrita por el padre fr(ay) Andrés de S(an) Agustín, cronista general de toda dicha orden, comendador que fue del convento de la ciudad de Cádiz, y al presente rector del Colegio de la Villa de Rota. [Cádiz?], [c. 1675].*
3. *Libro de la vida*, Castalia, Madrid, 1991, p. 98.
 4. Ana Navarro (ed.), *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1989, p. 30.
 5. Pedro de San Cecilio, *Anales del orden de descalzos de Nuestra Señora de la Merced Redempción de Cautivos Cristianos. Parte segunda. Escritos por el padre fray Pedro de S(an) Cecilio, coronista general, y difinidor por la provincia de Andalucía, de dicha orden, natural de Granada*, Barcelona, 1669, p. 1222.
 6. *Ibid.*, pp. 789-797.
 7. *Ibid.*, p. 790.
 8. Andrés de San Agustín, *op. cit.*, p. 39.
 9. *Libro de la Purísima Concepción de la Madre de Dios: en el cual a lo historial y teólogo se tratan las cosas más principales que acerca deste misterio han sucedido en el mundo, desde el día en que la Santísima Virgen fue concebida, hasta los tiempos de agora. Dirigido a la Inmaculada Concepción de la Virgen N(uestra) S(eñora) concebida sin pecado original. Compuesto por fr(ay) Antonio Daza indigno fraile menor, provincial de la Santa Provincia de la Concepción, y coronista general de la orden*, Madrid, 1628, p. 44.
 10. *Desengaño de religiosos, y de almas que tratan de virtud. Escrito por la v(enerable) madre sor María de la Antigua, religiosa profesa de velo blanco de la esclarecida orden de Santa Clara, en el convento de la villa de Marchena de la santa provincia de Andalucía. Sácale a la luz del mundo, debajo de la protección de nuestro católico monarca Carlos Segundo, el p(adre) fr(ay) Pedro de Valbuena, predicador, difinidor habitual, e hijo de la Santa Recolección de esta dicha provincia de Andalucía*, Sevilla, 1678, pp. 385-388.
 11. Andrés de San Agustín, *op. cit.*, p. 363.
 12. Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum, qui usquam unquamve sive Latinam sive populari sive aliam quamvis linguam scripto aliquid consignaverunt notitia, his quae praecesserunt locupletior et certior brevia elogia, editorum atque ineditorum operum catalogum. Duabus partibus continens, quarum haec ordine quidem rei posterior, concepto vero prior duobus tomis de his agit, qui post annum secularem MD. usque ad praesentem diem floruerunt. Authore D. Nicolao Antonio Hispalensi, I. C. ordinis S. Iacobi equite, patriae ecclesiae canonico, regionum negotiorum in Urbe & Romana Curia Procuratore generali*, Roma, 1672, t. 2, p. 71.
 13. *Historia de N(uestra) Señora de la Antigua, venerada en la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Sevilla, que rendido ofrece, y dedica a el exc(ellentísi)mo y r(everendísi)mo señor, el señor d(on) Luis de Salcedo y Azcona, arzobispo de la misma ciudad, caballero del Orden de Calatrava, de el Consejo de su Majestad, el padre Antonio Solís, de la Compañía de Jesús*. Sevilla, 1739, p. 225.
 14. *Antología poética...*, p. 33.
 15. Nicolás Antonio, *op. cit.*, t. 2, p. 71.
 16. Andrés de San Agustín, *op. cit.*, pp. 369-395.
 17. *Espejo de perfección, para religiosas, y ejercicio de virtudes, para todas almas devotas, que siguen el camino de la perfección. Dedicado a la soberana reina de los ángeles la Virgen Santísima María Señora Nuestra, madre, y guía de las vírgines. Compuesto por el padre fray Bernardino de Corvera, predicador, y guardián del convento del Santo Calvario de Osuna, de Recoletos del Orden de n(uestro) p(adre) s(an) Fra(n)cisco, de la provincia de Andalucía*, Sevilla, 1647.
 18. *Revelationes. Vitta abbreviata S. Birgittae. Hymnus ad Beatam Brigittam. Preelecte sponse Christi sancte Birgitte de regno Suetie*, Nuremberg, 1500.
 19. En José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, UNAM, México, 1994, pp. 159-173.
 20. UNAM, México, 2000, pp. 20, 315, 369.
 21. En Sara Poot Herrera (ed.), *Y diversa de mí misma entre / vuestras plumas ando. Homenaje internacional a sor Juana Inés de la Cruz*, El Colegio de México, México, 1993, p. 79.
 22. *Una monja poeta del XVI. La R. M. María de la Antigua. Estudio de su obra y antología*, Librería Anticuaria

- El Guadalhorce, Málaga, 1967, p. 37.
23. Dolores Bravo Arriaga, *Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana: el discurso de la espiritualidad dirigida*, Tesis doctoral, UNAM, México, 2000, p. 100.
 24. *Tributo de agradecidos, y remedio muy eficaz de pecadores. En la tierna memoria de la sagrada Pasión de nuestro Redemptor Jesús. Modos fáciles, y breves para conservar su saludable recuerdo, las utilidades de él, y especiales provechos, que a poca costa, consigue el devoto christiano. Compuesto: por el r(everendo) p(adre) fr(ay) Gorge Attienza de el orden de n(uestro) p(adre) s(an) Agustín*, Puebla, 1737, c. I.
 25. *Varias, devotas y escogidas oraciones, y ejercicios espirituales, con que una alma entregada al servicio de Dios, puede más fácilmente agradarle y servirle. Sacadas de varios autores, y dispuestas para común ejercicio de los Congregantes de la Venerable Madre sor María de la Antigua, de la ciudad, de la Nueva Veracruz. Quien lo dedica a su soberano mecenas Jesús Crucificado*, Puebla de los Ángeles, 1793.
 26. Cf. Gustavo Curiel y Antonio Rubial, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal”, en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, Banamex-Conaculta, México, 1999, p. 111.
 27. “La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 35 (1987), p. 607.
 28. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1982p. 642.
 29. Fray Andrés de San Agustín, *op. cit.*, p. 111.
 30. Cf. M. Dolores Bravo, “Dos dedicatorias de Núñez de Miranda a Sor Filotea de la Cruz, indicios inéditos de una relación peligrosa”, en *La excepción y la regla. Estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*, UNAM, México, 1997, p. 67.
 31. *Desengaño*, pp. 565-569.
 32. “Erotismo y represión en un texto del padre Antonio Núñez de Miranda”, en *La excepción y la regla*, p. 53.
 33. “La prohibición y la conveniencia: Antonio Núñez de Miranda y la Inquisición novohispana”, en *Sor Juana & Vieira. Trescientos años después*, eds. K. J. Bijuesca y P. A. J. Brescia, p. 68.
 34. Cf. M. Dolores Bravo, *Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana: el discurso de la espiritualidad dirigida*, tesis, UNAM, México, 2000, p. 100.
 35. Vaya con este texto mi gratitud a mi amiga, la doctoranda Leticia López, por haberme guiado en la traducción de los textos latinos que menciono.
 36. *Antigua (Sor María de la). Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas. Desde el año 1401 al 1833*, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903.
 37. Jerez de la Frontera, 1954.
 38. Me refiero a los trabajos de Carmen Conde, *Al encuentro de Santa Teresa*, Murcia, 1978; Carlos Murciano, *Una monja poeta del XVI. La R. M. María de la Antigua. Estudio de su obra y antología*, Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1967; y de Sherry M. Velasco, “Scatological Narratives in the Kitchen of Sor María de la Antigua”, *Letras Femeninas*, 21 (1995), 125-137.
 39. Ana Navarro (ed.), *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*, y Kaminsky Katz, *Water lilies. Flores del agua. An anthology of Spanish women writers from the fifteenth through the nineteenth century*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1996.

LA PATRIA CRIOLLA DE SOR JUANA Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Antonio Rubial García*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

“EN LA FAZ DE LA TIERRA COMO MÉXICO NO HAY DOS”

LA ESTROFA DE ESTA CANCIÓN DE JUAN GABRIEL, QUE ES SÓLO EL ECO DE UN GRITO QUE SE NOS HA INCULCADO DESDE NIÑOS, TIENE SU ORIGEN, COMO MUCHAS OTROS ELEMENTOS QUE CONFORMAN NUESTRA IDENTIDAD, EN ESE PERÍODO DE NUESTRA HISTORIA QUE MUCHOS SE HAN EMPEÑADO EN CARACTERIZAR DESDE EL SIGLO XIX COMO UNA ÉPOCA DE EXPLOTACIÓN Y OSCURANTISMO. ADEMÁS DE HABERSE CONFORMADO EN ELLA NUESTRAS ESTRUCTURAS ECONÓMICAS Y SOCIALES, DE HABERSE PUESTO LAS BASES DE NUESTRO SISTEMA POLÍTICO Y DE NUESTRA UNIDAD TERRITORIAL, EN ESE PERÍODO ES DONDE SE DEBEN BUSCAR LAS RAÍCES DE NUESTRA CULTURA ACTUAL, UNA CULTURA MESTIZA QUE AGLUTINÓ LO HISPANO, LO INDÍGENA Y LO AFRICANO. EN ESA ÉPOCA, QUE COMO TODAS TIENE SUS LUCES Y SUS SOMBRAS, SE GESTARON LOS PRIMEROS SÍMBOLOS DE NUESTRA IDENTIDAD COLECTIVA, O MEJOR HABRÍA QUE DECIR, DE NUESTRAS IDENTIDADES COLECTIVAS. MUCHOS DE ESOS SÍMBOLOS YA NO SON MÁS ELEMENTOS DE COHESIÓN DE LOS DIVERSOS GRUPOS SOCIALES; OTROS, EN CAMBIO, TODAVÍA SIGUEN FUNCIONANDO COMO ESPACIOS ESTRUCTURADORES QUE NOS PROPORCIONAN ORGULLO Y SEGURIDAD; PERO SIN DUDA TODOS ELLOS, TRANSMITIDOS DE GENERACIÓN EN GENERACIÓN, PUSIERON LAS BASES PARA CONSTRUIR LOS SENTIMIENTOS DE PERTENENCIA A UNA TIERRA QUE HOY LLAMAMOS MÉXICO.

Como todo proceso histórico, el efecto de consolidación de una idea nacional en nuestro país ha sido acumulativo, así como las cargas semánticas que han ido adquiriendo a lo largo del tiempo palabras tales como: *patria* o *nación*. Estos dos términos, prácticamente utilizados como sinónimos en nuestros días, no tienen para nosotros la misma connotación que tuvieron para nuestros antepasados del siglo XIX (a pesar de que en esa época se conformó nuestra idea) o para los novohispanos. En el siglo XVII la palabra *patria* (término derivado de *pater*) se refería no a la Nueva España en su conjunto, sino más bien al terruño donde se había nacido (*Patria* es “la tierra donde uno ha nacido” dice el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Cobarruvias, por lo que compatriota es aquel “que es del mismo lugar”¹); no existía propiamente un país en Nueva España, las fronteras no eran muy claras ni por el norte, ni por el sur, y su delimitación en los mapas se representaba de manera incierta. El reino era una extensión de la capital y, aunque no se utilizaba aún la misma palabra para definir a las dos entidades como ahora, se comenzaban a poner las bases de esa monumental metonimia que trasladó al país entero el nombre de la ciudad capital, la primera entidad urbana que construyó sus símbolos patrios y que los impuso al resto del territorio.

Otro sentido distinto tenía el término *nación* en el cual lo que pesaba eran las connotaciones de carácter cultural y lingüístico (nación catalana, otomí, vascongada, chichimeca), aunque también se utilizaba como: “reino o provincia extendida, como la nación española”, como dice el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Cobarruvias (p. 823). En México, sobre todo a raíz de las pugnas entre los grupos blancos, *nación* comenzó a tener el sentido de lugar de nacimiento (nación criolla, peninsular) o una carga racial (nación india), es decir, que la territorialidad comenzó a pesar más que la cultura como base de su definición. Con todo, el término era excluyente, todo lo contrario a la carga semántica que comenzó a adquirir ya desde fines del período virreinal (con su sentido de inclusión de todos los habitantes de un territorio) y que utiliza ya José María Morelos quien se autodenomina “siervo de la nación”.

Con todo, *patria* y *nación* eran términos de uso corriente, en cambio son extemporáneos los de “colonia” o “país”. En su época, Nueva España no fue concebida por sus habitantes como su patria y menos como un país; el término era una construcción geopolítica creada por Cortés y utilizada para defender, frente a otros pretendientes y ante el rey, sus privilegios patrimoniales sobre el territorio que había conquistado. A partir de aquí los criollos fabricaron el esquema de un reino, perfectamente compatible con un imperio como el español, cuyos orígenes partieron de la unión de los reinos peninsulares y de sus anexos en Italia y Flandes. Pero el esquema no rebasaba para principios del XVII la esfera de los burócratas y los nobles con pretensiones ante la corona. Como veremos, la construcción de una figura emblemática de Nueva España, asociada a la idea del pacto entre la Metrópoli y sus reinos asociados, fue el primer intento por romper los localismos y generar una concepción que abarcara todo el territorio, y eso comenzó a tomar cuerpo a lo largo de esa centuria.

Así como no podemos aplicar categorías actuales como *patria*, *nación* o *colonia*, como si hubieran tenido en el pasado nuestras propias connotaciones, tampoco es válido pensar que en esa época existían espacios secularizados como los nuestros. Las sociedades del Antiguo Régimen estaban reguladas por categorías religiosas y en ellas, todos los momentos de la vida humana estaban ritualizados y los valores estéticos, morales, políticos y filosóficos no podían expresarse fuera de las normas dadas por la Iglesia. Frente al debilitamiento paulatino de esos esquemas que la modernidad protestante iba introduciendo en el norte de Europa y en Norteamérica, en el mundo católico de España y Portugal y de la América ibérica, las identidades se construyeron básicamente sobre estas categorías. Eso explica la razón por la cual la mayor parte de los códigos de la cultura novohispana fueron expresados en un lenguaje religioso y la razón por la cual el clero tenía tanta presencia cultural.

Todos los símbolos de identidad que los criollos crearon a lo largo del siglo XVII se manifestaron en imágenes, en palabras, en representaciones teatrales, en fiestas y en danzas vinculados en mayor o menor medida con la religión. Sus elaboraciones se expresaron desde los púlpitos, desde las pinturas colgadas en los muros de los templos, desde las cátedras universitarias y desde la letra y la imagen impresas y quedaron plasmadas en poemas, en crónicas históricas, en textos científicos, en retablos, en arcos

triumfales, en fachadas, en memorias festivas y en narraciones alegóricas. Sus creadores actuaban en la corte virreinal, en los cabildos urbanos, en la universidad, en los conventos y en las catedrales. La mayor parte de ellos pertenecían al clero, el más instruido de los sectores sociales y el único que poseía una conciencia de grupo gracias a su condición estamental; los clérigos eran además quienes ejercían el monopolio sobre la doctrina, la liturgia y la moral y a través de ellas sobre el arte, la imprenta, la educación y la beneficencia.

Toda la actividad cultural promovida por la Iglesia estaba dirigida al objetivo más sublime: enseñar a los fieles comportamientos virtuosos que los llevarían por el camino de la salvación. En esta labor didáctica tenía un papel central la imagen. De hecho se podría decir que la gente común no pensaba en términos conceptuales sino en imágenes. Esa omnipresencia de lo visual lo permeaba todo e incluso invadía la textualidad, por lo que un análisis de esta compleja realidad que es la identidad patria no puede ser completo si no se tienen en cuenta las imágenes que produjo. Además, la expresión visual no sólo es fundamental para entender el proceso de recepción de los mensajes, pintura y poesía desde el Renacimiento eran consideradas como fuentes de conocimiento y, al igual que la filosofía natural o que la retórica, eran medios idóneos para transmitir las verdades eternas, cuya guardiana máxima era la teología.

Muchos de los símbolos de identidad patria (expresados tanto en textos que describen imágenes como en pinturas que narran sucesos) eran creados y leídos en sentido alegórico y emblemático y todos, en mayor o menor medida, estaban relacionados con el entorno espacial. Su base era ciertamente la realidad física, pero ésta se modelaba (al igual que las tradiciones históricas) a partir de esquemas retóricos europeos. Con todo, el espacio y el tiempo, esos dos parámetros básicos de la realidad, no eran sólo retórica importada, estaban cargados de la experiencia física, social e histórica de Nueva España que sus habitantes poseían. Con ellos se propiciaron patrones de comportamiento y se forjaron sentimientos de pertenencia e identidad.

Vemos así que la patria, es decir el espacio donde se ha nacido, condicionó la actividad simbolizadora del grupo que forjó los emblemas relacionados con la naturaleza, la ciudad, el reino, sus hechos fundacionales y sus héroes. Sor Juana y sus contemporáneos y la generación que los siguió fueron los primeros novohispanos que tuvieron una conciencia estructurada y clara de pertenecer a una entidad distinta a España y durante su época se consolidaron los símbolos que harían posible la formación de una conciencia clara y distinta de identidad criolla. No debemos olvidar, sin embargo, que ese proceso era propiciado por la constitución del imperio español, una entidad política que permitía el desarrollo de fuertes autonomías regionales, y que en los esquemas criollos, por el momento, no estaba contemplada ningún tipo de idea independentista.

VIVIR EN EL PARAÍSO

Viendo sus autores antiguos y modernos la templanza y suavidad de los aires, la frescura y verdor de las arboledas, la corriente y dulzura de las aguas, la variedad de las aves, librea de sus plumas y armonía de sus voces, la disposición alegre de la tierra, tienen por cierto que está oculto y escondido el paraíso terrenal en alguna parte de esta región².

Frases como ésta llenan los tratados que se dedican a describir la naturaleza novohispana desde principios del siglo XVII. Aunque la exaltación del entorno físico es uno de los más espontáneos discursos identitarios, no estuvo libre de ser codificado retóricamente bajo el esquema del *locus amoenus*, espacio de delicias con florestas, ríos, fuentes y templado clima que recuerda los ecos virgilianos de los Campos Elíseos. La *Grandeza Mexicana* de Balbuena ya calificaba de “Primavera inmortal” la benignidad de su clima y de “hermoso, fértil, florido” un territorio que se antojaba similar al Valle de Tempe, mítico lugar en cuya vega “se cree que sin morir nació el verano”³. Desde entonces la naturaleza novohispana era descrita tanto a partir de una enumeración de características reales (exuberancia vegetal, riqueza argentífera, multiplicidad de flores y frutos, etc.) como en su comparación con el paradigma occidental de la naturaleza perfecta: el jardín del Edén.

Ese paralelismo puede observarse, por ejemplo, en las representaciones novohispanas del paraíso terrenal (como la que está en la iglesia parroquial de Santa Cruz en Tlaxcala) donde se destacan papagayos, guajolotes, nopales y magueyes (estas dos últimas convertidas en plantas emblemáticas de México como veremos después) rodeando a la pareja primigenia. Por otro lado, en varios cuadros, sobre todo desde principios del XVIII, esa visión queda plasmada al pintar un armonioso lago (o sus canales) cruzado por alegres trajineras y rodeado de montes boscosos cubiertos de voladoras aves multicolores, animales asociados con la libertad paradisíaca; en la retórica de la imagen, el *locus amoenus* y el jardín del Edén se han fusionado.

En tal proceso tuvieron un papel central las elaboradas metáforas que escribió Miguel Sánchez alrededor de la Virgen de Guadalupe; en una de ellas, señala (citando a San Basilio el grande) que al igual que en el Paraíso alumbraban a un tiempo sol, luna y estrellas dándole a ese espacio una luz perenne, así la Virgen María “nuestra prodigiosa mujer, luciendo a un tiempo todas las luces y bajándolas a su tierra quiera fundar en ella un nuevo paraíso”⁴. En esa misma tónica, Carlos de Sigüenza en su poema guadalupano *Primavera indiana* desarrolla otra idea, ya presente en Sánchez, alrededor de las rosas invernales del Tepeyac que han convertido esta tierra en envidia del Oriente: “Moderna envidia, de las rozagantes / del oriente intacto paraíso / las flores son, que tienen por constante / lo que por bello se adquirió Narciso”⁵.

Para la cultura novohispana del XVII, como para la europea medieval, la naturaleza era un gran libro donde se podía leer la obra divina, pero un libro escrito en claves alegóricas, donde plantas, animales, astros, piedras no eran más que símbolos que nos hablaban de Dios. Para algunos autores modernos, en la España barroca la ciencia como tal estaba confinada a ser un mero catálogo de figuras antropomórficas reelaboradas a partir de los esquemas teológicos⁶.

Dentro de esta visión, es comprensible que las descripciones de la naturaleza

novohispana funcionen más como argumentos que intentan magnificar los dones otorgados por Dios a América, que como verdaderas relaciones realistas. Sin embargo, conforme avanza el siglo XVII, se van insertando en los esquemas retóricos numerosos elementos que intentan describir la orografía, hidrografía, flora y fauna de las diversas regiones, así como la enumeración de sus riquezas minerales, agrícolas o ganaderas. Desde fines del siglo XVII los jesuitas, con sus viajes misioneros y su cartografía (recuérdense las obras del padre Kino) y a principios del siglo XVIII Antonio de Villaseñor y Sánchez con su *Teatro Americano*, representan un nuevo enfoque, más científico, de apropiación del espacio novohispano.

Con este espacio cada vez más alejado de la retórica escolástica, algunos criollos del Siglo de las Luces van a elaborar la idea de un paraíso de riqueza cuyos beneficios España explota sin aportar nada a sus habitantes. Esta idea ya se veía implícita en los versos de Sor Juana incluidos en el Romance “Grande Duquesa de Aveyro”: “Europa mejor lo diga / pues ha tanto que insaciable / de sus abundantes venas / desangra los minerales”⁷.

Pero el paraíso no era sólo naturaleza, en él vivieron los padres de la humanidad hasta que fueron expulsados por su pecado de desobediencia, con el consiguiente castigo de conseguir el alimento con esfuerzo. En un juego retórico, el romance citado de Sor Juana también excluye a los habitantes de América de ese castigo, aludiendo al carácter paradisiaco de la tierra novohispana (madre feraz y nutricia): “De la común maldición / libres parecen que nacen / sus hijos, según el pan / no cuesta al sudor afanes”.

Con todo, la fertilidad vegetal, la riqueza mineral y la benignidad del clima (temas cargados de símbolos morales) eran sólo el preámbulo para elogiar las virtudes, habilidades, ingenio e inteligencia de los novohispanos, sobre todo de los criollos; en América la naturaleza no únicamente propiciaba la práctica de las virtudes cristianas (prueba de ello eran los numerosos ermitaños que vivían en sus bosques), fomentaba también las seculares como la valentía y la fidelidad al rey (la plata en sus aguas hacía valientes a los hombres) y las relacionadas con el saber. El cronista queretano Alonso de la Rea, atribuye a la fértil naturaleza de su ciudad y a la influencia de sus propicios astros las “grandes habilidades y talentos, cuyo crédito celebra hoy el común aplauso, así en los púlpitos y cátedras como en lo político y moral”. Y agrega con un dejo de modestia retórica:

Pongo punto aquesta descripción por no exceder los límites de mi profesión [de fraile] por el amor natural de patria, porque prescindiendo este respecto la copia y fertilidad del pueblo, el cielo y temple empobrecen mi caudal y lo agotan para que deje por temeroso lo que pudiera referir inclinado⁸.

Esta visión optimista respondió en un principio a la actitud despectiva del peninsular que consideraba a América como un continente degradado, lo que determinaba que sus pueblos, incluidos los de raza blanca, fueran blandos, flojos e incapaces de ningún tipo de civilidad. Pero con el tiempo, la palabra *patria* referida al paisaje urbano y humano y a su entorno natural se volvió un lugar común para los tratadistas, muestras del orgullo

local y de amor al terruño que veía en las descripciones de sus paradisíacos espacios y en el recuento de las cualidades de sus hombres ilustres.

Aunque en la mayoría de los autores criollos esas cualidades no abarcaban a todos los habitantes del continente, sino sólo a los blancos, existe alguna mención en Vetancurt al ingenio y agudeza de los indios, propiciada por la benignidad del clima y que hacía que sus antiguos habitantes se sintieran libres de la esclavitud de la plata (pp. 10 ss.). Esa misma posición inclusiva se puede también observar en Sor Juana, quien otorga a la plebe una de las virtudes más alabadas por los tratadistas políticos: la lealtad al rey:

Y la muy Noble ciudad,
nobleza y plebe, en quien veo
de diferentes mitades
formar la lealtad un cuerpo⁹.

EL ESPACIO URBANO Y LA JERUSALÉN CELESTE

Es, cuando no corte de la Nueva Galicia, la primera y mayor de sus ciudades, plantada en la medianía de la tierra adentro, y si la gran Jerusalén, por altísimos fines, la colocó Dios en medio de la Tierra, no menos privilegio goza esta en su situación, para que todos acudan a beber y participar de lo grande, de lo rico, de los docto, de lo urbano, de lo noble¹⁰.

Mientras el jardín del Edén era el referente forzoso para hablar de la naturaleza perfecta e incontaminada, Jerusalén fue la ciudad paradigmática, el centro del mundo y el eje de todo referente asociado con lo urbano. La comparación con la ciudad santa que se hace de Zacatecas se repite en muchos otros centros novohispanos, a menudo asociada con el templo de Salomón. En 1650, Antonio Tamaríz de Carmona en su descripción de la catedral de Puebla recurrió al paralelismo entre los reyes de España y Salomón, ambos constructores de templos y Palafox convirtió la catedral en la reconstrucción ideal del templo de Jerusalén¹¹.

Pero más que la imagen terrena, fue la visión que tuvo San Juan de la ciudad celeste, y quedó plasmada en el libro del Apocalipsis, la que se utilizó con mayor insistencia para comparar a la ciudad novohispana. ¿No se denominaba acaso a la Jerusalén de arriba la patria celestial, siendo México, Puebla, Valladolid o Querétaro las patrias terrenas?

Sin embargo, la ciudad de México fue la que llevó esa comparación a sus extremos retóricos más notables gracias a las asociaciones que Miguel Sánchez realizó entre la mujer vestida de sol del Apocalipsis y la Virgen de Guadalupe. En uno de sus exaltados textos, Sánchez, expresaba:

Me persuado que como el demonio dragón tan expulso del cielo, no puede volver al cielo a inquietar a la ciudad del cielo, ni a sus hijos los ángeles, halla en México... una nueva ciudad de Jerusalén, ciudad de paz bajada del cielo y con su favor conquistada¹².

Pero la capital era algo más que un trasunto de la patria celestial, representaba incluso a la mujer misma que el evangelista describió en su visión, pues las alas de águila que ella poseía hacían clara alusión al emblema mexicano. Los referentes se volvieron aun más significativos cuando el mismo santuario guadalupano fue convertido en trasunto del templo de Salomón; al igual que la ciudad santa, la nueva México Jerusalén tenía su centro simbólico en el templo del Tepeyac. En un momento dado las dos ciudades se confundieron y por una extraña alquimia, la capital novohispana se volvió semejante a la ciudad celestial, no sólo porque compartía con ella el geometrismo urbano sino también porque en ella se realizaba la idea de la renovación de los tiempos mesiánicos, cuando la acción de Dios transformaría la creación. Sin embargo, a diferencia de la ciudad celeste, la Jerusalén mexicana tenía como centro a María, no a Jesús¹³.

El éxito de ese tema se debió también, en buena medida, a que desde la cuarta década del siglo XVII la Jerusalén celeste se convirtió en un motivo muy socorrido de la iconografía novohispana y se le representó en muy diversos contextos. El más significativo de ellos fue el franciscano, que la utilizó para exaltar a los doctores y miembros de su orden, para mostrar su vocación de pueblo elegido frente a los afanes secularizadores de los obispos y para hacer alarde de su primacía teológica en la defensa de las tesis que apoyaban la creencia en la Inmaculada Concepción de María¹⁴.

El gran ciclo abierto en el siglo XVII, que tenía como sus bases los espacio simbólicos de la Jerusalén celeste y del Paraíso terrenal, se cerraría en el siglo siguiente al quedar ambos fusionados en la imagen de la patria celestial representada como un *hortus conclusus*, es decir como un paraíso místico donde habitarían los elegidos, nuevos adanes y evas libres ya de las ataduras del pecado. A reserva de ahondar en una publicación futura sobre este tema aquí sólo podemos sugerir la influencia que tuvo en esta visión la obra de Carlos de Sigüenza, *Paraíso Occidental*. En este libro, el autor contemporáneo de Sor Juana creaba la alegoría del monasterio de Jesús María como un huerto místico aparecido en la ciudad de México, jardín del Edén sin pecado donde florecen las virtudes de las monjas:

Ennoblecieron los augustísimos progenitores de V.M. su imperial ciudad de México con el convento real de Jesús María mejorando en él su magnificencia aquel delicioso paraíso con que en las niñeces del mundo se engrandeció el Oriente... si en aquel triunfó de la original pureza la primera culpa, en este tiene pacífica habitación la divina gracia (Dedicatoria).

LA PATRIA-CIUDAD Y SUS HÉROES

No sé que deliciosas dulzuras tiene el amor de la patria... que se lleva lo más del afecto... y especialmente si en las circunstancias del nombre trae consigo la etimología de la patria anuncios de la mayor dicha, indicios de un superior empleo y cifras de felicidades gloriosas... Puebla es... cielo de ángeles en la tierra¹⁵.

Mientras que la naturaleza y la Jerusalén celeste eran obras de Dios, la ciudad era una creación humana. En el espacio retórico su representación se ha hecho a partir de dos

esquemas: la *Urbs*, es decir, la base material formada por los edificios, las plazas y las calles; y la *Civitas* o sea una organización política e institucional que tenía bajo su protección y cuidado a sus habitantes¹⁶. Los novohispanos, como hemos dicho, centraron sus sentimientos patrios en la ciudad y a partir de ella generaron discursos de exaltación y orgullo alrededor de sus *Urbis* y de sus *Civitatis*. Con todo, es muy significativo que las más tempranas y abundantes muestras de esas manifestaciones “patrias” se den en torno a la ciudad de México. De ella, por ejemplo, tenemos la mayor cantidad de biombos y cuadros pintados en el siglo XVII en los que aparece, bien la ciudad sin habitantes, sólo con sus calles, plazas y edificios, bien (como en la famosa vista de la plaza de Cristóbal de Villalpando) con el bullicio de la vida humana llenando sus espacios. En cuanto a las descripciones textuales destacan en los dos extremos de la centuria el gran poema de Bernardo de Balbuena arriba citado y las descripciones de las ciudades de México y de Puebla del franciscano fray Agustín de Vetancurt; este autor contemporáneo de Sor Juana es especialmente significativo a este respecto pues en su obra nos dejó no sólo minuciosas observaciones de sus escenarios urbanos (destacando las catedrales, templos y conventos de las dos *Urbis*) sino también un panorama pormenorizado de sus instituciones, autoridades civiles y religiosas, “repúblicas” y hombres y mujeres ilustres. Todo un “teatro” compendiado por el que transitan los actores sobre la escenografía de las dos patrias criollas más importantes de la Nueva España. México sobre todo, la ciudad imperial, es destacada como sede de la audiencia, de otros tribunales, de la universidad, de un cabildo ilustre, de varias provincias religiosas y de la corte virreinal.

Un tema fundamental del orgullo patrio fueron sin duda los habitantes destacados de la historia de la ciudad: sus fundadores, sus sabios y sus santos, personajes claves para una sociedad que tenía en la virtud y en las letras sus más altos valores y en la tradición la base de su permanencia. De todas las ciudades novohispanas fue también en esto la capital la que tuvo la más temprana y clara conciencia de sus héroes. Algo determinante en ese proceso fue sin duda que la ciudad de México había marcado con su historia los destinos del reino: de ser la sede del gran imperio mexica, pasó a convertirse en el centro del nuevo señorío fundado por los españoles después de una épica conquista militar. Para los criollos que habitaban esta ciudad, Hernán Cortés no sólo era el héroe que sitió y sojuzgó a los mexicas, sino también quien propició el inicio de su redención. El tema se había gestado en el ámbito de la crónica franciscana que convirtió al conquistador en otro Moisés, por haber rescatado al nuevo pueblo elegido (los indios mexicanos) de la esclavitud de la idolatría y haberlos llevado a la tierra prometida: la cristiandad.

Don Carlos de Sigüenza expresaba esta idea en su poema *Primavera Indiana* donde el territorio conquistado de metaforiza con un cuerpo mineral:

Este pues vasto cuerpo (que domeña
el gran Fernando) cuyos huesos ata
oro por nervios, y de peña en peña
por sangre vive la terriza plata,
ya depuesta por él la inculta greña

renuncia alegre religión ingrata
(octava 24).

En su *Triunfo parténico*, glosando su propio poema, Sigüenza señala:

Faltóle a México en su debelación la libertad para seguir sus errores, que con el espíritu de su brazo entregó a la muerte el invencible Cortés, o (por mejor decir) con espontánea suavidad renunció esta América después de reconocer la perdición de su engaño (p. 37).

Ya sea por obra del conquistador, ya por voluntad propia, América (léase Nueva España) era cristiana y ese hecho se convirtió en el principal timbre de orgullo que esgrimían los criollos novohispanos. Cortés era sin lugar a dudas el padre fundador de la patria criolla, y en ese papel la prioridad la tenía la ciudad de México, su más importante conquista y la primera en haber recibido la fe al representar de manera simbólica a todo el territorio.

Si comparamos los códices del siglo XVI con los biombos y enconchados de fines del XVII notaremos que, frente a la obsesiva presencia en los primeros de Hernán Cortés y de la Malinche, han aparecido en los segundos dos nuevos personajes que ocuparán el lugar privilegiado que poseía la intérprete indígena del conquistador, ellos son el fraile mercedario Fray Bartolomé de Olmedo y el emperador Moctezuma. El hecho sin duda está inmerso en el gran impacto que tuvo la edición de la obra de Bernal Díaz del Castillo en Madrid en 1632, en cuyo texto se hablaba muy extensamente de ambos personajes. Pero mientras Olmedo sirvió tan sólo de sustento para la defensa de los intereses particulares de la orden de la Merced (cuyos miembros editaron e interpolaron el texto de Bernal Díaz)¹⁷, la figura de Moctezuma, en cambio, se convirtió en una de las piedras angulares de la historia de la ciudad de México y del mismo reino.

En los varios biombos y enconchados aparecidos en la capital desde fines del siglo XVII, Moctezuma recibió una especial atención en una de las escenas centrales de esas representaciones: aquella en que se describe el encuentro entre el conquistador y el emperador mexica. Rodeado por los atributos del poder real en Occidente (corona, capa, cetro, palio), vestido a la romana, aunque con penachos de plumas en sus brazos y sentado sobre elaborados tronos barrocos protegidos por palios de finas telas, el monarca prehispánico se ha convertido en un personaje central del reino de Nueva España, los criollos le han adoptado como un héroe trágico. Su presencia en ese encuentro con el representante de Carlos V y una supuesta cesión de su reino a él en ese momento, convertían el hecho en un acto de fundación. Por él, Moctezuma, el rey de México, entregaba su territorio por un pacto a España, pero con él no sólo dejaba a sus herederos, los criollos y nobles indígenas, una serie de privilegios, sino además se convertía en la rey fundador de Nueva España. De hecho Moctezuma era el puente entre los mundos anterior y posterior a la conquista, dos realidades unidas por una continuidad ininterrumpida¹⁸.

Una de las razones por las que Moctezuma fue representado con esos rasgos está directamente relacionada con la característica más significativa de la capital: la de ser

sede de la corte virreinal; el palacio, los vestidos y el séquito del rey mexica hacían continuas alusiones a un mundo cortesano del que la ciudad de México se sentía orgullosa. De hecho, en varios cuadros enconchados realizados a fines del siglo XVII se representó el palacio de Moctezuma con las mismas características que tenía la sala de los acuerdos en el palacio virreinal, destacándose en ella una galería con los retratos de los emperadores mexicas. Por esas fechas Carlos de Sigüenza escribía su *Teatro de virtudes políticas*, texto que describía la decoración del arco triunfal costeadado por el ayuntamiento para la entrada del marqués de la Laguna. En el texto y en las imágenes, los señores prehispánicos eran propuestos al virrey como modelo de buen gobierno, de la misma manera como se hacía con los emperadores romanos ante los monarcas de Europa. En el texto, los indios eran llamados descendientes de Neptuno, nietos de Cam y bisnietos de Noé, y su cultura era asociada con la egipcia. Esa imagen gloriosa de Moctezuma, y con él la de todo el mundo mexica, fue para Sigüenza, y para otros contemporáneos suyos, un medio que servía para equiparar la historia de su ciudad patria con cualquiera de las de Europa; en el título del preludio II, para explicar la razón para colocar en el arco a los “Reyes y Emperadores de México” señala: “el amor que se le debe a la patria, es causa de que despreciando las fábulas se haya buscado idea más plausible con que hermosear esta triunfal portada”¹⁹.

En este autor, el régimen azteca se presentaba como una digna teocracia centralizada que permitía ratificar la continuidad imperial de la ciudad; Tenochtitlan, sede de un imperio, el de Moctezuma, se volvía la capital de un reino sujeto a otro imperio, el de Carlos V; idea que Sor Juana expresa también en esta estrofa de su Romance para el bautizo del hijo de los virreyes de la Laguna:

Pues ya en su Alcazar Real,
donde yace la grandeza,
de Gentiles Mocesumas,
nacen Católicos Cerdas²⁰.

Pero la presencia de Moctezuma no sólo se manifestaba en los ámbitos cortesanos donde se movían Sigüenza y Sor Juana; su imagen se había vuelto tan popular que llegó a hacerse cristiano y a enviársele al cielo; a raíz del juicio de la beata embaucadora Josefa de San Luis Beltrán, en un comentario que hizo Pedro López, quien había asistido a un mitote de los indios en un tablado y que, enternecido con la figura de Moctezuma, había preguntado a Josefa por la suerte de un rey tan digno y justo. La vidente le aseguró que el monarca azteca no se había condenado. Con la voz de Cristo dijo:

Mis juicios son diferentes de los de los hombres. Como no ha habido quien por él haya rezado un *pater noster* no ha salido. El rey pidió el bautismo y quien le dio palabra de administrárselo le faltó con ella. Después le mataron hiriéndole de sangre y tiranizándole el imperio de su mundo. Pedid por él que me agradeceréis. Seis años le faltan con algunos días²¹.

Este lugar especial en el sentimiento popular nos explica el apoteósico homenaje que recibió la hija del virrey conde de Moctezuma, considerada bisnieta del emperador mexica, cuando murió en 1697, cuyo pequeño cadáver fue acompañado por las autoridades urbanas y por el pueblo en una apoteósica despedida²².

Junto a los héroes fundadores, fueron los sabios el segundo timbre de orgullo de las ciudades. Ya desde principios del siglo XVII, Bernardo de Balbuena exaltaba a la capital que recibiera el don del genio, ya por su posición zodiacal ya por designio de Dios: “México hermosura peregrina / y altísimos ingenios de gran vuelo / por fuerza de astros o virtud divina” (p. 43).

A fines de la centuria, Carlos de Sigüenza, en su *Triunfo parténico*, volvía a exaltar los mexicanos ingenios que participaron en los certámenes poéticos que la universidad promovió entre 1682 y 1683; a uno de ellos, Alonso Ramírez de Vargas, le llama: “caballero mexicano... que ha poseído desde su niñez la llave dorada de los retretes de Apolo” (p. 135). En la misma obra, el polígrafo menciona también a los pintores: “nuestros mexicanos compatriotas que merecen ladeárseles como iguales [a los extranjeros]: poco es esto; en colocarse en más supremo lugar como superiores” incluso respecto a los antiguos pintores de la Antigüedad clásica. Señala después una lista de los pintores novohispanos y menciona qué caracteriza a cada uno (p. 104).

Junto con las letras, las artes y las hazañas épicas, fue la virtud la que generó el tercer grupo de héroes de las ciudades virreinales: los venerables. A pesar de que Roma no canonizó durante el período que tratamos a ningún novohispano y sólo fue beatificado uno (a quien trataremos como caso aparte), clérigos y obispos de estas partes promovieron la veneración de las imágenes y de las reliquias, difundieron las vidas de numerosos hombres y mujeres que se destacaron por sus virtudes y milagros y buscaron llevar algunos de sus procesos a la curia romana para su beatificación, pues de ello dependía la salud y la fertilidad de la tierra que los vio nacer o que los acogió. Esta necesidad de las ciudades de Nueva España se puede observar con diáfana claridad en la publicación de las vidas de las monjas y en la veneración de sus reliquias, ambos convertidos en objetos del orgullo local urbano; para una sociedad obsesionada por el temor a un Dios justiciero, las oraciones de las religiosas eran un potente medio para librarse de catástrofes y desgracias, por lo que los monasterios femeninos (fundados y remodelados por las oligarquías locales) se convirtieron no sólo en protectores, sino también en símbolos de las ciudades criollas y sus religiosas en sus más destacadas heroínas. Casi todas las ciudades importantes tenían ejemplos de monjas entregadas a un ascetismo extremo y con visiones celestiales, pero sólo en México y en Puebla (centros con imprentas en el siglo XVII) se promovió la veneración de santuarios y de reliquias de varones. La capital puso especial interés en el ermitaño Gregorio López, cuyo cuerpo se veneraba en un altar de la catedral y cuya ermita, en el cercano pueblo de Santa Fe, era muy visitada. Puebla, por su parte, promovió la veneración del lego franciscano Sebastián de Aparicio, cuyo cadáver incorrupto se veneraba en el convento de San Francisco de esa ciudad y cuya vida fue difundida con impresos y poemas.

La posesión de estos santos propios propició incluso pugnas entre ciudades como la

que se dio entre México y Puebla por causa de fray Bartolomé Gutiérrez de Quirós, agustino criollo mártir en el Japón. Una falsa noticia a principios del siglo XVII, repetida por la autoridad de Gil González Dávila²³, hacía a este venerable oriundo de Puebla; pero entre 1682 y 1683 se daba a conocer su acta de bautizo existente en el archivo del sagrario de la catedral de México. Para un autor local como Bermúdez de Castro, lo que pretendían los de la capital era “defraudar de este blasón” a la ciudad angelopolitana²⁴. Gracias a su martirio, fray Bartolomé era un buen prospecto para la canonización, y un santo “de verdad” era más que un héroe, se volvía un símbolo. Pero fray Bartolomé no llegaría a los altares hasta el siglo XIX.

De hecho el único santo verdadero que tuvo Nueva España en el período que nos ocupa fue el mártir franciscano descalzo Felipe de Jesús. Su muerte en Japón junto con otros veinticinco compañeros y su beatificación en 1627 propiciaron que este héroe se convirtiera en un emblema urbano de la ciudad de México. A partir de las fiestas con que el ayuntamiento celebró su elevación a los altares en 1629, el beato fue tratado como “santo” por sus habitantes. Ese mismo año se le votó por “patrón de la ciudad y patrio suelo” y desde entonces su fiesta del 5 de febrero fue costeadada por el ayuntamiento y celebrada con gran boato. A partir de 1638 la catedral también le rendía honores dedicando a su veneración y a su imagen una capilla en su interior²⁵. Unos años después, durante las fiestas del santo en la catedral se invitaba a los prelados y religiosos de las provincias franciscanas del Santo Evangelio y de San Diego a compartir el coro con los canónigos y se les cedía el púlpito para reverenciar al hábito que el santo vistió²⁶. En 1666 el mercader Simón de Haro y su mujer Isabel de la Barrera le nombraban patrono de la recién fundada iglesia de las monjas capuchinas, edificio que, según algunos, ocupaba el sitio donde estaba la casa paterna de Felipe.

Pero no sólo el ayuntamiento, los canónigos y los poderosos mercaderes se mostraron animosos en la promoción, las otras autoridades que tenían su sede en la capital fueron también muy sensibles a fomentar la devoción criolla y durante el siglo XVII intentaron por todos los medios hacerle honores y destacar su importancia. El hecho fue notable desde las mismas fiestas de beatificación en 1629 durante las cuales la madre del mártir caminó al lado del virrey en la procesión y su vientre fue incensado en una ceremonia presidida por el arzobispo²⁷. Tiempo después, los virreyes marqueses de la Laguna, amigos de Sor Juana, bautizaron a su hijo en la pila donde San Felipe había recibido las aguas sacramentales y que se guardaba ya como una reliquia en la catedral²⁸. Esta sacralidad fue transmitida incluso a sus familiares, como lo muestra el hecho que en diciembre de 1677 el arzobispo virrey fray Payo de Ribera, cuando murió Petra de las Casas, sobrina del beato, mandó “se enterrase por los curas en la Santa Iglesia Catedral en la capilla de su tío, y la cargaron los religiosos de San Francisco; también fueron los de San Diego y toda la compañía de palacio y familia de Su Excelencia”²⁹. Al parecer tal despliegue devocional no se dio en otras ciudades del virreinato, y aunque tenemos noticias de imágenes del beato en Toluca y en Puebla en el siglo XVII³⁰, podemos decir que el culto a San Felipe no pasó de ser una devoción local de la ciudad de México.

LA CIUDAD Y SUS SÍMBOLOS

Quiere esta señora tanto a esta ciudad de México, y en ella a toda la Nueva España, que parece que se ha puesto, como su amparo seguro en las cuatro partes de México, en cuatro imágenes milagrosas cuyas que le sirven de cuatro castillos roqueros que la defienden... sobre ellos se funda y afirma la estabilidad deste nuevo mundo... ¿Qué enemigos visibles o invisibles la podrán asaltar, si en sus cuatro santuarios tiene cuatro baluartes que la defienden?³¹.

Mientras que los venerables y santos eran para las ciudades tanto héroes como protectores, las imágenes milagrosas se volvieron los símbolos de la predilección divina por estas tierras, o por mejor decir de la elección mariana, como lo menciona explícitamente el jesuita Florencia. El tema de los cuatro baluartes, desarrollado después ampliamente en el siglo XVIII, nos remite a la simbología de los escudos de armas, blasones jurídicos, representaciones ante el poder divino y divisas que protegen a la ciudad de México contra las calamidades: la Virgen de la Bala, al oriente de la capital, protegía de las balas simbólicas que eran las epidemias; la de la Piedad, al sur, aplacaba la ira de Dios; la de los Remedios, al poniente, derribaba por tierra a los enemigos cegándolos (recuerdo de varias visiones alusivas a la conquista de Tenochtitlan), pero que también trae las aguas en las sequías después de ser trasladada a la capital; por último la de Guadalupe, estrella del norte, era la luz que guiaba y alumbraba.

Con el padre Florencia culminaba una compleja construcción simbólica iniciada en 1621 con la obra del mercedario Fray Luis de Cisneros sobre la Virgen de los Remedios y continuada por el bachiller Miguel Sánchez sobre la de Guadalupe. Una rica literatura hierofánica y el aval de una “tradición ininterrumpida” que suplía la falta de testimonios originales del “milagro” daba a los habitantes de la ciudad de México seguridad ante las adversidades y elementos de identidad. Desde el siglo XVI distintas corporaciones y las variadas “naciones” españolas habían fomentado cultos marianos particulares (la Merced, el Carmen, Aranzazu, el Pilar, Monserrat), cultos que por sus características no podían convertirse en símbolos comunes a todos los habitantes urbanos. En cambio las vírgenes “baluarte” rebasaban los intereses corporativos o de grupo pues protegían al ente urbano en su conjunto.

En el *Zodiaco Mariano*, obra iniciada por Florencia pero concluida medio siglo después por el padre Oviedo, se nos muestran las ciudades de Puebla, Valladolid, Mérida y Guadalajara con las mismas inquietudes, como parte de un fenómeno generalizado que aglutina alrededor de las imágenes milagrosas de María y de los santuarios surgidos alrededor de ellas los sentimientos de pertenencia al terruño. Iniciado el proceso devocional generalmente en el ámbito popular, con el tiempo el culto era promovido por el clero local y por los obispos españoles hasta convertirse en una devoción regional. En forma paralela, la veneración a esas imágenes se expandía por medio de sermones, retablos, pinturas, santuarios sufragáneos, imágenes peregrinas que realizaban giras promocionales y cofradías y hermandades que organizaban fiestas y procesiones. Las imágenes se manifestaban en cerros y en cuevas, sudaban, lloraban, movían la cabeza y los ojos, se trasladaban de un lugar o se renovaban a sí mismas. Consideradas como

fuelle inagotable de bienestar material y espiritual, detenían epidemias, atraían las lluvias, curaban enfermedades, expulsaban demonios, protegían cosechas y animales. Hacia sus santuarios confluían las mandas, las promesas corporativas o individuales, las limosnas, las ofrendas, los ex-votos y las peregrinaciones. En ellos se concentraba en todas las regiones del país el sentimiento de pertenencia al terruño.

Junto con el episcopado y el clero, los municipios urbanos jugaron también un importante papel en esas promociones; ellos tenían la obligación de velar por sus habitantes incluso en los ámbitos sobrenaturales. Esta es la razón por la que el ayuntamiento de la ciudad de México era quien cuidaba del Santuario de la Virgen de los Remedios. Junto con ello, era también obligación de los municipios el elegir o sortear abogados celestes después de alguna catástrofe; los cabildos realizaban el ritual de sujeción a tales benefactores, las llamadas juras, que establecían un contrato entre el santo patrono, que se obligaba a proteger al poblado de ciertas desgracias, y sus fieles que, a cambio de esos favores celebrarían su día con novenarios, misas, ex-votos, cirios, limosnas, peregrinaciones y fiestas. Todo esto quedaba fijado en las ordenanzas de la ciudad. La ciudad de México, por ejemplo, juró como patronos a lo largo de la centuria que nos ocupa al beato Felipe de Jesús, a San José, a San Bernardo y a San Nicolás Tolentino; Puebla por su parte juró a San Miguel, a la Inmaculada, a San Nicolás Tolentino y a San Francisco Xavier. San Luis Potosí, que era un real de minas próspero, fue una de las ciudades con mayor número de santos jurados: la Inmaculada, San Luis rey, San Lorenzo, San Antonio de Padua, San Nicolás Tolentino, San Miguel Arcángel, San Francisco Xavier³².

Reliquias de hombres y mujeres santos e imágenes milagrosas forman así un tesoro de riquezas espirituales que protegían a los habitantes de la urbe de las calamidades y cuya devoción les proporcionaba sentimientos de cohesión e identidad. Junto con ellos, el milagro se insertó durante este siglo también en las narraciones fundacionales de cada ciudad, muchas de ellas construidas a partir de los escudos de armas que, a semejanza de las familias, las entidades urbanas habían recibido del rey en el siglo XVI como signo de nobleza.

Un claro ejemplo de ello es el escudo de Puebla³³ en su versión del siglo XVI ya aparece una fortaleza con cinco torres de oro asentada en campo verde, un río que sale de su centro y dos ángeles vestidos de blanco que la sostienen, aunque el lema “Dios mandó a sus ángeles que cuidasen de ti, los cuales te guardarán en cuantos pasos dieres” no hace alusión a ningún tipo de milagro. Tampoco mencionan hecho prodigioso alguno ni el franciscano descalzo fray Baltasar de Medina³⁴, ni su hermano calzado fray Agustín de Vetancurt³⁵; aunque ambos cronistas de finales del siglo XVII aluden al triunfo de los espíritus celestes sobre la idolatría en la zona, dan a fray Toribio de Motolinía y al oidor Salmerón el crédito de la traza.

Por esas mismas fechas Miguel Zerón Zapata³⁶, quien dice basarse en Medina, elucubra que el nombre puede deberse a dos circunstancias milagrosas: el rescate de cautivos en el cerro de Belén por angélicos espíritus de acuerdo a una tradición “prehispánica” o la presencia de esos mismos seres aparecidos en el cielo durante la

conquista. Pero fue sin duda el jesuita Francisco de Florencia, en su libro sobre las apariciones en San Miguel del Milagro en Tlaxcala, quien introduce la anécdota que más difusión tuvo: el primer obispo fray Julián Garcés, vio en un sueño a unos ángeles que señalaban la planta de la futura ciudad y el espacio donde debía ser fundada³⁷; la fuente que cita el jesuita (el canónigo Jacinto de Escobar quien lo leyó en unos papeles antiguos de la catedral) nos habla de la necesidad del clero secular de relacionar la fundación urbana con el episcopado y arrebatar con un hecho milagroso la gloria fundacional a los franciscanos. En 1746 Diego Antonio Bermúdez de Castro en su *Teatro Angelopolitano*³⁸ recogerá “una antigua e inmemorial tradición” de una visión que los indios tuvieron de la Virgen rodeada de ángeles y dos de ellos trazando las calles, aunque también señala, citándolo expresamente, la versión de Florencia (pp. 7 y 8). Para este autor tal visión se equipararía a la que tuvo San Juan de la Jerusalén celeste, pues en ambas un ángel midió los espacios urbanos; esto hacía que la ciudad angelopolitana tuviera una hermosura y perfección similares a las de Jerusalén³⁹.

Al parecer también al siglo XVIII debemos remontar la creación de la milagrosa fundación de la ciudad de Querétaro. En 1743 el corregidor Esteban Gómez de Acosta presentaba, en su informe al rey, una versión muy acabada de la leyenda: en 1531, los caciques otomíes Fernando de Tapia y Nicolás Montañez, con el auxilio de “valientes y numerosos españoles”, lucharon contra los chichimecas vencéndolos en una “sangrienta batalla”; durante ella se les apareció en el cielo el apóstol Santiago y una cruz roja y resplandeciente, visiones que les dieron el triunfo sobre sus enemigos. Poco después los vencedores hallaron cinco piedras del mismo color y singular hermosura de aquella cruz de la visión con las que fabricaron peana y cruz para colocarla en la colina y actualmente está en el colegio de Propaganda Fide⁴⁰. El escudo de la ciudad en el futuro sería una cruz a la cual el sol servía de pedestal, con dos estrellas a sus lados; el prodigio se colocaba sobre Santiago, que debió ser el emblema original de la ciudad que llevaba su nombre.

La versión de Gómez, que repiten los cronistas franciscanos Isidro Félix de Espinosa y Pablo Beaumont (contemporáneos del corregidor) nos remite al ámbito de la orden de frailes menores, y sobre todo al colegio de Propaganda Fide de Querétaro, fundado a fines del siglo XVII sobre el lugar de la ermita donde se veneraba la milagrosa cruz. De hecho fue un franciscano de ese colegio, fray Francisco Xavier de Santa Gertrudis, el autor de una obra llamada *La cruz de piedra, imán de la devoción* (México, 1722), primera versión impresa de la historia prodigiosa. La cruz ya existía desde el siglo XVII y los franciscanos habían construido alrededor de ella una ermita, aunque el cronista fray Alonso de la Rea⁴¹ queretano de nacimiento, manifestó explícitamente: “el origen de esta reliquia no se sabe porque con el tiempo se ha borrado”.

Tampoco Carlos de Sigüenza y Góngora, en sus *Glorias de Querétaro* (pp. 28-29) tiene noticias de su milagrosa aparición; en su obra habló de la conquista, pero los vencedores son los indios otomíes y los españoles, no se hace mención alguna al hecho prodigioso ni a la participación de Santiago; sin embargo, el polígrafo sí atribuye a la cruz de piedra algunos milagros como “resucitar muertos, sanar heridas, curar enfermedades”

y sobre todo crecer y temblar, hecho prodigioso que se dio al aproximarse las fechas de la fundación del santuario de Guadalupe, objeto de su reseña. No es gratuito que esta entidad urbana sin episcopado, que recibió su título de ciudad tardíamente (hasta 1665) y con pocos símbolos propios, haya sido la primera en construir un santuario guadalupano; las palabras del cronista son muy significativas: “Siendo Querétaro en su amenidad y abundancia remedo del paraíso, le faltaba aquella flor por la que se nos perpetúan los veranos de las misericordias divinas y en quien se avivan los matices y fragancias de los favores del cielo” (p. 10). Con estos prodigios, y con el apóstol Santiago en el escudo de la ciudad, se pusieron las bases para la elaboración de su mito de origen en el XVIII.

Pero, a la larga, Querétaro era un centro urbano secundario frente a la capital del reino de Michoacán que era Valladolid. Ahí, sin embargo, no existió un hecho milagroso relacionado con la fundación en 1541, muy posiblemente porque ésta estuvo empañada por fuertes conflictos entre el obispo Vasco de Quiroga y el virrey Antonio de Mendoza. Para mediados del siglo XVII Gil González Dávila⁴² registraba como escudo de armas de la ciudad uno donde aparecían tres reyes coronados y con cetros; la ciudad había tomado tal insignia de la que tenía la urbe indígena de Tzintzuntzan y representaba a los reyes purépechas del antiguo señorío michoacano; es muy posible que esta apropiación se haya realizado desde fines del siglo XVI durante el período en que la ciudad de Valladolid tuvo que afianzar su preeminencia (usufructuando la tradición prehispánica de Tzintzuntzan) disputada por la antigua capital que era Pátzcuaro. En el siglo XVIII la pugna aún seguía y el cabildo de Valladolid se vio obligado a falsificar una supuesta cédula de Carlos V (del 19 de septiembre de 1537) en la que no sólo se fundaba la ciudad capital sino además se le daba su escudo de armas⁴³.

En el caso de la ciudad de México, el emblema utilizado para distinguirla también fue de origen prehispánico, pero su evolución fue algo distinta y mucho más temprana. Aquí, el escudo de armas otorgado a la capital por Carlos V en 1523 mostraba, dentro de una orla con hojas de nopal, una torre sobre una laguna flanqueada por tres puentes y sostenida por dos leones rampantes (en señal de victoria). Este escudo, sin embargo, competía con la imagen del águila y el nopal que los tlacuilos indígenas y los frailes utilizaron a menudo en códices, fiestas y fachadas conventuales. A fines del siglo XVI y principios del XVII hubo un intento de cristianizar esta imagen asociándola a la de la Virgen de los Remedios. En los cuadros (hoy desaparecidos) que se encontraban en el santuario y que describe su primer cronista fray Luis Cisneros en 1621, la Virgen aparecía como colaboradora en la conquista de Tenochtitlan y como salvadora de la capital: colocada en el gran teocalli por Cortés para sustituir al ídolo derribado; aparecida durante la Noche Triste para animar al ejército vencido; trasladada a la capital para aliviar la epidemia de 1577; manifestada al indio Juan Cuauhtli debajo de un maguey; ayudada por unos ángeles en la construcción de su santuario y, finalmente, asociada con la alegoría de un río que vierte su caudal en la laguna de México sobre la cual se erguía el águila comiendo la culebra. Curiosamente, aunque el ayuntamiento de la capital tomó bajo su protección el santuario, esta imagen no se asoció al escudo de la capital⁴⁴. En cambio el águila y el nopal fueron colocados como “timbre” coronando el escudo de

armas otorgado a la ciudad por Carlos V y se reprodujeron en fiestas, fuentes, portadas de libros y fachadas hasta la saciedad.

Hay una razón de peso para que el ayuntamiento aceptara este símbolo de la ciudad antigua: con ello se legitimaban sus pretensiones sobre el territorio urbano y sobre sus indígenas. En esto no hacía más que seguir la línea que marcó fray Juan de Torquemada a principios del XVII; este hijo adoptivo de la ciudad (a la que llama patria) fue en efecto el primero que escribió una historia urbana que asimilaba el pasado prehispánico como un timbre de orgullo para todos los habitantes de la urbe, incluyendo indígenas y blancos; él es el primero en trazar un hilo de continuidad entre la Tenochtitlan india y la México novohispana, en el cual la primera presta a la segunda “su mito fundacional y con él su destino de grandeza”, poniendo como fecha clave para ella no 1521 sino 1315, cuando los mexicas llegaron al islote para fundar la ciudad⁴⁵. Torquemada fue también el primero que convirtió a la capital de Nueva España en la Roma del nuevo mundo, al decir que ambas fueron capitales de imperios poderosos en la Antigüedad y ambas se volvieron cabezas de la cristiandad en Europa y en América⁴⁶. El cronista franciscano llegó incluso a asegurar que los dioses paganos fueron vehículos para que el verdadero Dios fundara la ciudad que se convertiría en la capital de la cristiandad del nuevo mundo. Con ello, dentro del espíritu misionero franciscano, quedaba asimilada el águila sobre el nopal como símbolo de esa fundación.

En 1642 Juan de Palafox mandó quitar el águila que ornaba la fuente principal de la ciudad y ordenó que dicha imagen pagana desapareciera de los lugares públicos y fuera sustituida por la de algún santo⁴⁷. Pero nadie obedeció, y en 1663, en las nuevas ordenanzas de la ciudad, se publicaba el escudo otorgado por Carlos V con el águila como timbre arriba de él. El núcleo simbólico de la ciudad capital (metrópoli del imperio mexicano como la llamara José de Eguira y Eguren) quedó así indefectiblemente ligado al emblema prehispánico, el único que aparecía en la iconografía de la fiesta oficial. Así, en la cumbre del arco del triunfo ideado por Carlos de Sigüenza (*El teatro de virtudes políticas*), el virrey se mostraba montado sobre el águila mexicana (como otro Júpiter), y sosteniendo en sus manos un nopal⁴⁸. Años después, en una de las imágenes del catafalco construido por la ciudad para las exequias de Carlos II, se presentaba al rey como *Sol eclipsado antes de llegar al zénit* (título de la memoria impresa para el evento por Antonio de Gama en 1701) montado sobre el águila y el nopal, “las armas mexicanas”, colocadas en medio del “mar tezcocano”, su posesión, pero también su medio de trascendencia⁴⁹.

Para consolidar la permanencia del emblema, sin embargo, sólo bastaba sacralizarlo, asociándolo con las imágenes religiosas pues sin ellas no podía quedar acreditada su presencia. Esta asociación se había realizado, de hecho, desde el siglo XVI, primero por los jesuitas durante las fiestas de recepción de las reliquias llegadas de Europa en 1578, después por lo franciscanos en 1593, quienes colocaron la figura de San Francisco con una cruz cabalgando sobre el águila en la celebración del santo el 4 de octubre. Cincuenta años después, en 1652, Jacinto de la Serna asociaba el mismo símbolo a Felipe de Jesús (quien aparece junto al águila en un grabado o xilografía que ilustra su sermón para los

festajes del beato de ese año). Este autor habla de la “imperial ciudad de México, patria mía” y la compara con la ciudad santa de Jerusalén y declara a Felipe “águila en el tunal”⁵⁰. Posiblemente desde entonces el protomártir en el Japón aparecía en las procesiones montado sobre un águila de alas batientes como se puede ver en el traslado de la Virgen de Guadalupe del pintor Arellano en 1708. El santo criollo había sustituido para entonces a su padre San Francisco en la asociación que los frailes del siglo XVI habían construido con el emblema más representativo de la ciudad.

El segundo conjunto emblemático religioso asociado con el águila se refiere a la Virgen en sus dos advocaciones, íntimamente relacionadas, la de los Remedios y la de Guadalupe. Ya fray Luis Cisneros en 1621 había asociado a la primera con la Inmaculada y por ende con la mujer del Apocalipsis y había relacionado las alas de ésta con las del águila. Con esta base, y con la presencia de otras múltiples relaciones con el escudo de los Austrias (un águila bicéfala) y con San Juan (cuyo emblema también era esta ave), el bachiller Miguel Sánchez, en su *Imagen de la Virgen María* publicada en 1648 elaboró un exitosa analogía que identificaba las alas de la mujer apocalíptica con las del águila mexicana y, con ello, con la Virgen de Guadalupe. “Todas las plumas y los ingenios del águila de México se habían de conformar y componer en alas para que volase esta mujer prodigio y sagrada criolla”. En la obra de Sánchez, el águila se convertía en cruz, la ciudad se transformaba en un paraíso que producía rosas en invierno y el maguey del ayate de Juan Diego se inscribía como planta del Edén⁵¹. Con ello este primer evangelista guadalupano lograba integrar finalmente toda la emblemática urbana de origen pagano dentro de un sistema sacralizado.

LA CIUDAD DE MÉXICO COMO CABEZA DEL REINO

Desde lo más superior atendía a este triunfo entre nubes, que servían de vaso a lo dilatado y hermoso de sus lagunas, la ciudad de México, representada por una india con su traje propio, y con corona murada, recostada a un nopal que es su divisa y primitivas armas. Y sabiendo cuantos lo veían ser el arco de los reyes y emperadores y que la flor de la tuna tiene representación de corona, no extrañaban el mote (tomado de) Virgilio, Égloga 3 que coronaba al nopal: *Inscripti nomine Regium nascuntur Flores*⁵².

Sigüenza, para coronar su arco en honor al virrey Marqués de la Laguna, tomó una figura que representaba al reino de Nueva España para alegorizar a la ciudad de México. A la inversa de lo que pasaba con el águila y el nopal que se estaba imponiendo como imagen del territorio, aquí la capital se apropiaba de la figura del reino para representarse a sí misma.

La imagen de la cacica indígena con huipil como símbolo de la Nueva España no era nuevo, tenía una larga historia que se remontaba a la segunda mitad del siglo XVI; había aparecido por primera vez en dos ilustraciones de la *Historia de Tlaxcala* del mestizo Diego Muñoz Camargo⁵³: en una de ellas, esta figura alegórica es ofrecida por Hernán Cortés al rey de España, en la otra aparece junto al conquistador observando a Moctezuma vencido con su corona y su espada rotas a sus pies. La imagen (que

recuerda a la Malinche, la figura femenina más representada en los códices de este período) tuvo una fuerte acogida en los ámbitos urbanos de la Nueva España y a lo largo del siglo XVII la vemos aparecer de nuevo (tocada con el *xihuitzolli* o diadema/ corona azteca) ahora encabezando una tesis universitaria y un elogio fúnebre⁵⁴.

Tal éxito, sin embargo, no puede ser explicado sólo a partir de una transmisión gráfica de la imagen, sobre todo si se tiene en cuenta que en sus orígenes la figura estaba dibujada en un códice que tuvo una difusión muy restringida. La única explicación plausible es que, desde fechas muy tempranas, la india cacica se convirtió en una figura emblemática de las fiestas públicas. De hecho, para fines del siglo XVII, esta presencia tenía ya una larga tradición en las ciudades novohispanas y se incluía en las recepciones de los virreyes. En ellas, se mostraba a una Nueva España que gozaba desde su antigüedad de un Rey y por lo tanto poseía el estatus social y jurídico de reino; la imagen tenía como función mostrar al virrey entrante que, por el principio de la *Traslatio imperii*, esa situación de reino había pasado a los sucesores legítimos del imperio mexica, los criollos⁵⁵.

El hecho de una difusión masiva de la imagen a nivel festivo queda constatado en las anotaciones al *Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz:

Sale el Occidente, Indio galán con corona, y la América a su lado de India bizarra con mantas y cupiles, a modo que se canta el tocotín; siéntanse en dos sillas, y por una parte y otra bailan Indios y Indias con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza, y mientras bailan, canta la música⁵⁶.

En *Las glorias de Querétaro*, Sigüenza describe la fiesta del traslado de la imagen de la Virgen de Guadalupe al santuario recién construido; la procesión, que inició con una mascarada de unos chichimecas embijados en recuerdo de la conquista de la ciudad, incluía al conquistador cacique Conín, a los emperadores mexicas, a los señores de Tezcoco y a una niña “con atavíos indianos representando al Anáhuac”, quien con un perfumador exhalaba perfumes y que estaba sentada a los pies de la imagen de la Virgen cuyo cuadro venía enmarcado por una gran concha⁵⁷.

La fiesta era, así, un espacio privilegiado en la emisión y recepción de mensajes; los símbolos culturales se transmitían básicamente por medio de discursos verbales (sermones), de las pinturas y retablos de los templos y de las figuras teatralizadas de la fiesta; la expresión de tales símbolos se realizaba siempre en términos visuales, incluso los del campo de la oralidad dominado por una retórica que se especializaba en crear imágenes; como una cultura de la imagen, el mundo barroco (al igual que el nuestro) era un espacio donde la gente estaba condicionada a aprehender la realidad a partir de bloques simbólicos captados por el ojo, vividos emotivamente y no desarrollados por intermediación de conceptos intelectuales. Incluso muchos de los aparatos contruidos para la fiesta, como el arco triunfal o el catafalco, impresionaban más por su grandeza y espectacularidad que por el aluvión de mensajes pictóricos y literarios que contenía⁵⁸. Así, dentro de un aparato en el que la impresión era lo importante, los símbolos básicos de identidad que se manejaban (muy simples y accesibles a todos) se iban filtrando

imperceptiblemente.

Uno de los espacios festivos que permitió a las elites intelectuales de algunas ciudades desplegar varios de estos símbolos fue el desarrollado alrededor de la llegada de los virreyes. Lo que para la autoridad enviada desde España constituía un paseo que avalaba la conquista y el dominio de los reyes sobre el territorio y una renovación de los votos de obediencia al Imperio, para los criollos y los indígenas era un espacio que les permitía la reafirmación de su orgullo, oculto detrás de esa ciega lealtad que los novohispanos decían tenerle a la monarquía⁵⁹. De hecho, el camino ritual de los virreyes se había construido desde fines del siglo XVI a partir de las necesidades de establecer el pacto con las distintas parcelas corporativas urbanas que estaban en el camino, siendo Puebla y Tlaxcala las primeras interesadas en ratificar ese pacto.

Pero al final, la ciudad de México, como capital de reino, fue la que desplegó el mayor aparato ritual para esas recepciones y, a partir de 1625 propició las primeras relaciones impresas para describir una parte de tales espectáculos: la descripción del arco triunfal de la catedral de México en honor del virrey Sebastián Gutiérrez, marqués de Cerralvo. Sin duda el hecho coincidió con el deseo de recobrar la imagen de la ciudad de México, como la muy noble y leal, después del tumulto de 1624 que había obligado al virrey anterior a salir del palacio de gobierno huyendo de la furia de los amotinados⁶⁰.

Lamentablemente no poseemos ninguna relación de todo el proceso festivo durante esas celebraciones; sin embargo, por otro tipo de fuentes, sobre todo las iconográficas, sabemos que en ellas se destacaban dos figuras que tenían un papel central en el espectáculo: una era la de Moctezuma quien ataviado con un lujoso traje danzaba en los mitotes o danzas de la conquista; en algún momento del festejo el virrey recibía una corona de manos de ese personaje ataviado como el emperador vencido, acto con el que se simbolizaba la sujeción del reino novohispano al rey de España. La otra figura era la india cacica portando un penacho de plumas en un brazo y tocada con el tradicional *xihuitzollin* o diadema azteca, objeto que debió también ser sustituido a veces por una corona murada, tradicional emblema de las ciudades, como la que lucía la que ideó Sigüenza para su arco.

Ambos personajes aparecían en una danza o mascarada de los cuatro continentes, tema muy difundido en Europa desde el Renacimiento, pero que en Nueva España permitió la recreación plástica de la cuarta parte del mundo a partir de su propio mito indigenista. Todo el continente quedaba así identificado con su parte septentrional y de esa manera se plasmó también en la plástica como lo muestra el cuadro de Juan Correa sobre los cuatro continentes, donde América es representada por la pareja formada por el emperador Moctezuma y una cacica, ambos con vestidos lujosos y tocados de plumas y no como los dos salvajes semidesnudos con que se la representaba en Europa. Con las ricas vestimentas los pintores novohispanos pretendían mostrar una civilización sofisticada que estaba a la altura de cualquiera de las del viejo mundo.

Nueva España vestida como india cacica y el rey Moctezuma, vueltos símbolos de un imperio mexicano continuo que transitaba desde los aztecas hasta los novohispanos, sirvieron a los criollos como una herramienta de inserción dentro del conglomerado

imperial español y como una entelequia que permitía asegurar sus privilegios bajo el concepto de un pacto con el rey. Así, bajo el manto protector de esas figuras emblemáticas extraídas del pasado indígena, el único elemento diferenciador que tenían los criollos frente Europa, se creaba una entidad geopolítica⁶¹.

En esa creación la capital tuvo mucho que ver y de hecho, desde fines del siglo XVII, comenzó a asociar a ella sus propios emblemas. El hecho se puede observar de nuevo en la plástica: en el *Triunfo de la Iglesia*, que pintó Cristóbal de Villalpando en la sacristía de la catedral de México, América, junto con las otras partes del mundo, ofrece su corona de oro a la Iglesia; lo interesante de la alegoría es que, aunque está vestida con un traje europeo, lleva sobre la cabeza un águila encima de un nopal y un penacho de plumas verdes atado a su brazo. Una América asimilada ya a Nueva España aparecía también por las mismas fechas en Europa en el grabado de la portada de la *Historia* de Solís de 1684, pero en él la imagen era la de una india desnuda con penacho de plumas, representación que contrasta con la riqueza del vestido de la América/Nueva España del criollo Villalpando⁶².

Este mismo pintor, en otros cuadros, representó también otra alegoría de Nueva España, pero ahora como un reino diferenciado del Perú. El tema que le permitió tal construcción fue la vida de Santa Rosa de Lima; en una de las predelas de ese retablo (obra de Cristóbal de Villalpando) la niña Rosa, recién nacida, es atendida por dos figuras alegóricas tocadas con sendas coronas, en el primer plano está la que lleva la de plata, mientras que la de oro aparece atrás. Si consideramos que el virreinato de México era famoso por sus minas argentíferas de Zacatecas y el del Perú por el áureo Potosí, estamos ante una clara muestra de apropiación pues es la Nueva España quien arrulla a la pequeña, dejando al Perú detrás. Es muy significativo que entre 1695 y 1696 se fabricara un retablo dedicado a ella para colocarlo en la capilla misma de San Felipe de Jesús en la catedral de México⁶³.

Sin embargo, a diferencia de Felipe de Jesús, que fue un culto propio de la ciudad de México, la otra santa criolla, Rosa de Lima, canonizada en 1671 después de un meteórico proceso, se volvió importante para muchas ciudades del virreinato, que multiplicaron sus imágenes y retablos a todo lo largo del territorio. Quizás por el hecho de no haber nacido en Nueva España esta santa se convirtió en un icono utilizado por muchas ciudades.

La otra figura “extranjera” que por no estar asociada a ninguna ciudad en especial pudo ser utilizada por todas fue la del apóstol Santo Tomás. La necesidad de validar la historia prehispánica llevó a algunos escritores a convertirla en una preparación para la llegada del cristianismo, insertándola dentro de la narración bíblica, sobre todo en aquella que se refería a la salvación. Para muchos criollos era un serio problema el que hubieran pasado mil quinientos años antes de que América quedara incluida en el Iglesia universal por el bautismo. Algunos de ellos (como Carlos de Sigüenza), basados en alusiones de los cronistas del siglo XVI sobre las semejanzas entre los cultos indígenas y cristianos, aseguraron que Santo Tomás, el apóstol perdido de la Iglesia primitiva, había llegado a México en el siglo primero de nuestra era. Su presencia estaba avalada por la historia de

un sacerdote virtuoso llamado Quetzalcóatl quien fue asimilado a la figura del apóstol. Remontar la predicación cristiana en las tierras del Anáhuac a la época de la fundación de la Iglesia ratificaba la presencia de América en la mente divina de Cristo durante su estancia terrena. Según el jesuita criollo Manuel Duarte (quien fue al parecer el inspirador de Sigüenza) la *xihuitzolli* que portaban Moctezuma y los emperadores aztecas representaba una media mitra, en recuerdo de la investidura episcopal de aquel santo Tomás/Quetzalcóatl (obispo y sacerdote), de quien ellos se consideraban tenientes y subalternos⁶⁴.

Un ejemplo de esa apropiación de Santo Tomás por diferentes espacios urbanos lo tenemos en la ciudad de Oaxaca. A ella el obispo criollo Juan de Cervantes (1609-1614) había mandado trasladar la cruz de Huatulco, objeto que, “los indios decían”, “un hombre blanco y barbado vestido de blanco” había dejado en la costa del Pacífico muchos cientos de años antes que llegasen los españoles. La cruz, que había sido incendiada sin éxito por unos piratas ingleses que asolaron las costas del Pacífico, fue llevada a la capital, Oaxaca, a pesar de la oposición armada que presentaron los indios de Huatulco. Aunque la tradición más antigua está registrada desde mediados del siglo XVII por Gil González Dávila⁶⁵ y fray Baltasar de Medina señalaba en 1682 que reproducciones de esa cruz se utilizaban colgadas al cuello y servían para apagar incendios⁶⁶, ninguno de los dos autores menciona explícitamente que fuera Santo Tomás su intercesor. Sin embargo, para fines de ese mismo siglo, y sobre todo en el XVIII, ya no cabía duda que el hombre blanco de la tradición “indígena” era Santo Tomás Quetzalcóatl.

Al final, tanto Santa Rosa de Lima como Santo Tomás eran personajes que venían de afuera, podían ser integrados a ciudades muy distintas. Al igual que las imágenes de Nueva España o del águila y el nopal tuvieron un carácter más universal, de mayores posibilidades para ser asimilados por varias ciudades. Con todo, los términos *patria* y *nación* siguieron teniendo esa misma connotación restringida por algún tiempo más. Cuando Sor Juana incluyó a grupos de mexicanos, negros, españoles e italianos en el “Sarao de cuatro naciones” al final de su comedia *Los empeños de una casa*, la monja jerónima no pretendía incluir dentro de los mexicanos a todos los habitantes de la Nueva España, sino sólo a los indios. Éstos eran ciertamente los que hacían al territorio distinto a Europa y quienes le daban su identidad, pero al final, eran vistos tan sólo como una parte del todo; lo mexicano aún no podía considerarse como lo definitorio de la patria criolla, una patria que en el siglo XVII aún se seguía considerando a sí misma básicamente como española.

*Miembro del Consejo Académico Asesor de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

1. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1984, p. 857.

2. Agustín de Vétancurt, *Teatro mexicano*, Porrúa, México, 1982, tratado 2, p. 17.

3. Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, UNAM, México, 1963, pp. 47 ss.

4. *Imagen de la Virgen María madre de Dios de Guadalupe*, FCE, México, 1999, p. 218.
5. *La Primavera indiana*, FCE, México, 1999, octava XX.
6. Cf. Fernando de la Flor, *La península metafísica*, pp. 87 ss.
7. *Obras completas*, FCE, México, 1973, t. 1, pp. 102, 103.
8. *Crónica de la orden de N. seráfico padre San Francisco. Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechuacan en la Nueva España*, El Colegio de Michoacán-Fideicomiso Teixidor, Morelia, 1996, p. 191.
9. “Loa a los años de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa de Borbón”, *Inundación Castálida*, p. 73.
10. José de Ribera Bernáldez, *Descripción de Zacatecas*, en *Historia de la ciencia en México*, coord. E. Trabulse, FCE, México, 1984, t. 2, p. 260.
11. Cf. Martha Fernández, “La Jerusalén celeste: Imagen barroca de la ciudad novohispana”, en *Coloquio El Barroco Hispánico*, Sevilla, 2001 (en prensa).
12. Miguel Sánchez, *op. cit.*, pp. 176 ss.
13. Cf. mi trabajo “*Civitas Dei in Novus Orbis*: La Jerusalén celeste en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 20 (1998), pp. 12 ss.
14. *Ibid.*, pp. 16 ss.
15. Francisco Pardo, *Vida y virtudes heroycas de la madre María de Jesús, religiosa profesora en el convento de la limpia concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, en la ciudad de los Ángeles*, Viuda de Bernardo Calderón, México, 1676, fol. 6.
16. Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico*, El Visor, Madrid, 1998, pp. 98 ss.
17. Cf. Antonio Rubial y María Teresa Sánchez, “La construcción de una iglesia indiana”, pp. 152 ss.
18. Cf. Jaime Cuadriello, “El origen del reino y la configuración de su empresa”, en *Los pinceles de la Historia. Origen del reino de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1999, pp. 71 ss.
19. *Teatro de virtudes políticas*, UNAM, México, 1986, p. 12.
20. Romance: “Aviendo ya bautizado a su hijo, da la enhorabuena de su nacimiento a la Señora Virreyna”, *Inundación Castálida*, p. 63.
21. AGN, Inquisición 432, fol. 473r.
22. Giovanni Gemelli Careri, *Viaje a la Nueva España*, UNAM, México, 1976, p. 120.
23. *Teatro Eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias Occidentales*, Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, México, 1982.
24. Cf. A. Rubial, “Bajo el manto de los Santos propios”, p. 41.
25. Gustavo Curiel, “San Felipe de Jesús, figura y culto”, en *Actas del XI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1988, pp. 79 ss.
26. Agustín de Vétancurt, *op. cit.*, p. 32.
27. Cf. Baltasar de Medina, *Crónica de la Santa Provincia de San Diego de México*, Academia Literaria, México, 1977, f. 120v; y José Boero, *Los 205 mártires del Japón*, Imprenta de Lara, México, 1869, p. 23.
28. Antonio Robles, *Diario*, t. 2, p. 50.
29. *Ibid.*, t. 1, p. 228.
30. Véase Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Los protomártires del Japón en la hagiografía novohispana”, en *Los pinceles de la Historia. De la patria criolla a la nación mexicana*, MUNAL, México, 2000, p. 84.
31. Francisco de Florencia, *Estrella del norte de México*, en, *Testimonios históricos guadalupanos*, ed. de E. de la Torre, FCE, México, 1999, pp. 394-395.
32. Alfonso Martínez, “Los santos jurados de la ciudad de San Luis Potosí”, en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, CONDUMEX-INAH-Universidad Iberoamericana, México, 1997, p. 103.
33. Dado a la ciudad por Carlos V el 20 de marzo de 1532 según Gil González Dávila, *Teatro Eclesiástico*, f. 70v. o el 30 de julio de 1538 según otras fuentes.
34. *Crónica*, f. 242 v. y 243 r.
35. *Teatro Mexicano, Tratado de la ciudad de Puebla*, p. 46.
36. “Crónica de la Puebla”, en *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*, Patria, México, 1945, pp. 26 y 27.
37. Francisco de Florencia, *Narración de la maravillosa aparición que hizo el arcángel San Miguel a Diego Lázar de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé de la jurisdicción de Santa María*

- Nativitas*, Tomás López, Sevilla, 1692, p. 61.
38. UNAM, México, 1991.
 39. Cf. el trabajo ya citado de Martha Fernández, “La Jerusalén celeste: Imagen barroca de la ciudad novohispana”.
 40. Esteban Gómez de Acosta, *Informe presentado al rey por el corregidor...*, Gobierno del Estado de Querétaro, Querétaro, 1997, p. 117.
 41. *Crónica*, lib. II, cap. 23, p. 191.
 42. *Teatro Eclesiástico*, p. 136.
 43. Carlos Herrejón, *Los orígenes de Morelia: Guayangareo-Valladolid*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2000, pp. 290 ss.
 44. Cf. Jaime Cuadriello, “Tierra de prodigios. La ventura como destino”, en *Los pinceles de la Historia...*, p. 183.
 45. Jorge González Angulo, “El criollismo y los símbolos urbanos”, *Historias. Revista de la dirección de estudios históricos del INAH*, México, 1991, núm. 26, pp. 76-81.
 46. *De los veintiún libros rituales y Monarquía indiana*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México, 1983, t. 3, c. XXII, p. 396.
 47. Enrique Florescano, *La bandera mexicana*, Taurus, México, 2000, p. 50.
 48. Cf. Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, 1995, p. 40.
 49. Cf. J. Cuadriello, “Los jeroglíficos de la Nueva España”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte, México, 1994, pp. 94 ss.
 50. Cf. Solange Alberro, *El águila y la cruz. Orígenes religiosos de la conciencia criolla. México, siglos XVI-XVII*, FCE-El Colegio de México, México, 1999, pp. 82 ss.
 51. Cf. Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, FCE, México, 1981, pp. 61 ss.
 52. Carlos de Sigüenza, *Teatro de virtudes...*, p. 55.
 53. Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala, 1998.
 54. Cf. J. Cuadriello, “El origen...”, p. 91.
 55. Cf. Jaime Cuadriello, “La personificación de la Nueva España y la tradición de la iconografía de los reinos”, en *Memorias del Simposio Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, coord. V. Mínguez, Castellón de la Plana, 2000, t. 1, p. 131.
 56. “Anotaciones a la loa para el auto del *Divino Narciso*”, *OC*, t. 2, p. 198.
 57. *Las glorias de Querétaro*, Cimatario, México, 1945, pp. 50 y ss.
 58. Cf. Víctor Mínguez, *op. cit.*, p. 28.
 59. *Ibid.*, p. 32.
 60. Cf. Magdalena Chocano, *La fortaleza docta. Elite letrada y dominación social en México Colonial*, Bellaterra, Barcelona, 2000, p. 270.
 61. J. Cuadriello, “La personificación...”, pp. 130 ss.
 62. Véase mi “Se visten emplumados. Apuntes para un estudio sobre la recreación retórica y simbólica del indígena prehispánico en el ámbito criollo novohispano”, en *Actas del IV Simposio Internacional La producción simbólica en la América colonial*, ed. J. Pascual Buxó, UNAM, México, 2001, p. 250.
 63. Juana Gutiérrez Haces et al., *Cristóbal de Villalpando*, Fomento Cultural BANAMEX-Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-CONACULTA, México, 1997, p. 101.
 64. Cf. Nicolás León, *Bibliografía mexicana del siglo XVIII*, F. Díaz de León, México, 1908, t. 3, p. 437.
 65. *Teatro Eclesiástico*, p. 229.
 66. *Crónica*, f. 134r.

DOS SUEÑOS Y UNA PESADILLA: LA MODERNIDAD Y EL SABER EN DESCARTES Y SOR JUANA

Juan Manuel Silva Camarena

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

VAMOS A VINCULAR LA EDAD MODERNA CON DOS SERES HUMANOS DE CARNE Y HUESO, Y CON DOS IDEAS EN TORNO AL SABER Y SU FINALIDAD PARA EL HOMBRE. DESCARTES NACIÓ EN LA HAYE, TOURAINE (QUE DESDE 1802 SE LLAMA LA HAYE-DESCARTES) EL 31 DE MAYO DE 1596, Y MURIÓ DE PULMONÍA, EN ESTOCOLMO, EL 11 DE FEBRERO DE 1650, A LOS 54 AÑOS. UN AÑO DESPUÉS, EL 12 DE NOVIEMBRE DE 1651, NACIÓ JUANA RAMÍREZ, EN SAN MIGUEL NEPANTLA, ESTADO DE MÉXICO, QUIEN A LOS CUARENTA Y CUATRO AÑOS, CONTAGIADA POR EL MAL QUE AQUEJABA A SUS HERMANAS MONJAS A LAS QUE ASISTÍA PIADOSAMENTE, DEJÓ DE EXISTIR EL 17 DE ABRIL DE 1695. LA ENFERMEDAD, PUES, ACABA CON EL PENSADOR Y LA POETA¹.

Renato Descartes es una figura central en el pensamiento filosófico europeo (Renouvier se refiere a él como el gran iniciador de la filosofía francesa²), y ningún francés podría decir que no ha oído hablar de él. Sor Juana, cuya existencia no puede pasar inadvertida para ningún mexicano, es una mujer extraordinaria de las letras españolas (que para nosotros, como dice Paz, ha dejado de ser reliquia histórica para convertirse en texto vivo³). La vida de cada uno de ellos, naturalmente, con sus vicisitudes propias, tuvo que ser vivida mediante un peculiar ejercicio de libertad humana. Sin embargo, debe suponerse que no todo fue sencillo para ellos a pesar de su facilidad para pensar y escribir. Por sus letras y sus ideas se reconoce internacionalmente al filósofo y a la poetisa. Pensemos en el famoso Congreso Descartes del París de 1937. Pongamos por caso la amorosa celebración de los 300 años de la muerte⁴ de Sor Juana que aquí realizamos en 1995 con erudición, ciencia y sapiencia de diferentes partes del mundo.

A los ocho años, Renato inicia sus estudios en el colegio jesuita de La Flèche, en Anjou. Muy joven Juana Inés, “encendida en el deseo de leer”, cree engañar a la maestra de su hermana diciéndole que su madre la envía para estudiar con ella. Luego ruega inútilmente a su madre que le permita “cursar la universidad”, y a partir de entonces toma la decisión, renovada siempre, de leer cuanto escrito cae en sus manos acostumbrándose a estudiar “sin más maestros que los mismos libros”. Él, más tarde, decidirá sustituir el saber de los libros con razonamientos propios; ella, a los catorce años, estaba en palacio, como dama de la Virreina Marquesa de Mancera, y por esta época, dicen, triunfó “en científica lid” con más de una docena de “letrados” de todas las facultades. A los dieciocho años, Juana ingresa en este, llamado entonces, Convento de San Jerónimo de la Ciudad de México, donde vive religiosamente, trabaja como

contadora y escribe su obra hasta el final de sus días. A los veinte años, Renato obtiene el bachillerato y la licenciatura en Poitiers, y a los veintidós se inscribe como voluntario en el Ejército del Príncipe de Nassau, desempeñándose como soldado hasta los veintiséis.

Acuartelado en la ciudad de Ulm, Renato pasa el invierno encerrado en un cuarto calentado por una estufa. Y ahí, el 10 de noviembre de 1619, a la edad de veintitrés años, en una noche memorable, tuvo la revelación de “una ciencia admirable”. Juana decide entrar al convento porque piensa que no tiene vocación para el matrimonio, y sobre todo, porque eso le parece “lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de seguridad”, pues tenía la intención de vivir sola, sin “ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio” y sin “rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros”. En un cierto momento de su existencia, Renato también recurre a la soledad para pensar. Está en París, después de haber abandonado las armas, con una vida retraída y mundana al mismo tiempo (como Juana, que aunque nunca sale de este recinto religioso, es requerida por personas que la buscan y la encuentran). Descartes asiste a las tertulias literarias, participa en discusiones y conferencias, liga amistad con personajes del mundo intelectual y en poco tiempo, como Juana, encuentra quien le expresa admiración por su ingenio. Empieza a correr la fama de la ciencia y el rigor del francés, y comienza a reconocerse la sapiencia y el arte literario de la mexicana. Renato, a veces cansado del frívolo público, se pierde de vista por días enteros, buscando una soledad como la que Juana administra celosamente para poder escribir y pensar.

Por fin, en 1628, a los treinta dos años, Renato decide romper definitivamente con toda distracción social para consagrarse por entero al desarrollo de sus ideas. Al parecer pasa primero unos meses en el campo, y luego se retira a Dordrecht, en Holanda, donde no pueden seguirle las impertinentes solicitudes de sus amistades (tan molestas quizá como las que acosan a Sor Juana dentro y fuera de su celda). Juana dedica todo el tiempo que le queda libre, después de cumplir sus responsabilidades conventuales, al estudio de la ciencia, la literatura y la historia. Hasta un año antes de su muerte, Renato vivió en lugares distintos de los Países Bajos, aislado, aunque sin desdeñar los placeres de la amistad y la grata conversación (placeres que tampoco Juana despreciaba). En fin, apacible, como Juana, y como ella alerta a todas novedades, descubrimientos e inquietudes de la época, se consagra, igual que ella, al estudio y al examen racional de las ideas. Ambos tuvieron que luchar por la libertad necesaria para el trabajo intelectual; el uno, “al amparo de un país tolerante e ilustrado, casi inmune a la persecución por causas ideológicas, respetuoso de la independencia intelectual”, la otra, bajo la protección, más bien escasa, que podía ofrecer un convento de la Nueva España ante la intolerancia religiosa y social, frente a la cual Juana tenía que sostener sus convicciones (buscando, por ejemplo, la razón por la cual, el mismo saber que a los varones parecía acercar al cielo, a ella parecía aproximarla al infierno).

En 1692, cuando Sor Juana tiene cuarenta y un años, se publica *El Sueño*. En 1637, a la misma edad, Descartes había publicado su *Discurso del método*. Entre la publicación

de éste y aquél hay un lapso de cincuenta y cinco años. Lo dos, pues, son textos del siglo XVII, y ambos hablan *filosóficamente* del saber, uno en verso, el otro en prosa. El primero en silva de casi mil versos, exactamente novecientos setenta y cinco; el segundo, en un texto de estilo autobiográfico dividido en seis partes. Ambos escritos hablan de lo mismo: del sueño del saber, o de la razones que la razón parece tener para alcanzar la verdad o perderla. El filósofo y la poeta sueñan. En Descartes, se persigue el saber, las razones de la razón; en Sor Juana, con buenas razones (las que espléndidamente expone en la narración de su *Sueño*), se da paso a *una desilusión del saber* mediante las razones que ha acumulado la razón para no creer excesivamente en la razón.

Para el francés, se puede saber todo, si se aplica metódicamente la razón; para la mexicana, la razón fracasa en su intento de saberlo todo. Dice Descartes que puso en duda los sentidos y todas supuestas verdades que le enseñaron sus profesores, y finalmente, “como los pensamientos que tenemos cuando estamos despiertos podemos tenerlos también cuando soñamos”, creyó que las verdades aprendidas en los libros y por la experiencia no eran más seguras que la ilusiones de los sueños⁵. ¿Entonces por qué dio crédito al sueño humano de la ciencia maravillosa y del dominio sobre todas las cosas (*de las que son en cuanto que son y de las que no son en cuanto que no son*)? Según él, la razón o el buen sentido “es la cosa mejor repartida en el mundo”: *Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée*. Pero, del hecho de poseerla en igual medida no deriva el buen uso de la misma (aunque se aplique el método). Con *la misma razón*, pero con razones distintas (sobre todo con otras intenciones), se puede poner a la razón en su lugar o utilizarla para elaborar ilusiones parecidas a las de los sueños. Sor Juana, a diferencia de Descartes, aprende de los libros y por razonamientos propios que el saber puede ser sólo un sueño⁶. Al fin y al cabo, con soñar no pasa nada. Pero es muy difícil la vida cuando se vive entre la trama y la urdimbre de una pesadilla.

Descartes y Sor Juana. O si se prefiere: Sor Juana y Descartes. Si ponemos a Descartes junto a Sor Juana, el filósofo francés no queda comprometido con la poesía en el mismo sentido en que la poeta mexicana queda comprometida con la filosofía. El título de nuestras reflexiones hace que necesariamente aparezca en nuestra mente lo que ella misma concibe como una relación entre Sor Juana y la filosofía. Esto, desde luego, desata una serie de inquietudes, entre las que no sería la de menor importancia la de saber si la monja jerónima podría ser considerada como una filósofa. O se dice rápidamente que no lo es, o se afirma apresuradamente que sí. Pero incómodo mantenerse en la indecisión. Y claro, como es tan inútil querer salir de un atolladero intelectual de este tipo recurriendo a otro, no pueden salvarnos ni diccionarios ni historias de la filosofía (con todo el respeto de su autoridad, como lo reconoce el sentido común). Todos ustedes conocen bien la frase que aquí vendría a cuento: no están todos los que son; ni son todos los que están. Paradójicamente, esos materiales, como algunos prontuarios y tratados, son útiles sólo mientras descubrimos que no son indispensables (como escaleras que después de subir ya nadie necesita, pues estando arriba nadie quiere volver a estar abajo).

Bueno, pensemos en el concepto de filósofo verdadero. La pregunta se formula para

saber si la excepcional monja de San Jerónimo podría ser llamada con propiedad una filósofa, en el sentido estricto de la palabra. Aceptamos de antemano que, arrimar un verso tras otro o poner un argumento después de otro, no produce ni poetas ni filósofos. En estas formas de vida que son la poesía y la filosofía, la vocación lo decide todo. Sor Juana dijo claramente que la rechazaban porque tenía necesidad de saber, no porque no supiera⁷. Esto, si no está uno desavisado, lo pone a cuenta de la vocación, y no se lo carga a la curiosidad. Sor Juana es pensadora porque necesita saber, y al intentar satisfacer esta necesidad pregunta y responde, sea en verso o en prosa. Puede confiarse en que lo demás, cuando se necesita, viene por añadidura.

Quizá para algunos este asunto pueda parecer extraño en un tiempo como el nuestro en el que, la lamentable pero inevitable confusión entre profesión y vocación, nos hace creer que un título de licenciatura en filosofía o en letras nos convierte en filósofos o poetas, hombres y mujeres de pensamiento, mujeres y hombres de decir poético. Y si debiera mencionarse todo, diríamos que lo peor de esto consiste en que es increíble que pueda suponerse hoy, que nuestro personal acervo de conocimientos se incrementa (casi tan naturalmente como se incrementa el caudal de los ríos) con los diplomas, con orlas o sin ellas, que acreditan una maestría o un doctorado, o cuando menos los conocimientos de lo que hoy conocemos como diplomados. Se trata a veces, de una especie de mercado negro del saber en el que no se sabe bien si la falsedad está en lo que se compra, en la moneda con la que se paga, o en el mismo comprador. Quizá los doctores y los doctos se multiplican cuando la sapiencia ya no va de la mano de la ciencia. Pero no hay por qué hablar aquí de estas confusiones y malentendidos, sean cuales fueren sus causas y sus consecuencias. No está mal contar con esos diplomas en el *curriculum vitae*, para quien corresponda y para lo que resulte conveniente... Pero *sí está mal* que estas cosas pasen y que pesen hoy en el saber contemporáneo.

Ahora, por ejemplo, cualquiera, sin ser tan cualquiera, podría decir que en nuestros tiempos ya no cuentan las cuestiones del pasado, porque vivimos en plena posmodernidad, y eso, dicen, significa que se terminaron los grandes discursos y las palabras mayores que los sostenían, como la justicia, la libertad, la verdad...⁸. Ahora lo que cuenta es... ¿Quién lo sabe? No lo sabemos, y ni siquiera podríamos decir que no lo sabemos “a ciencia cierta”, porque la ciencia, cierta o no, puede ser una cosa harto despreciable si no se presenta con el empaque respetable de la tecnología, o sea como un saber que puede venderse porque se trata, nada más y nada menos, que de “conocimientos utilísimos para la vida”.

En verdad, dan ganas de preguntarse en serio qué es eso de la posmodernidad. Nunca ha sido posible ir más allá en la averiguación de lo que es un mito, más que explicando precisamente lo que es un mito. Sin embargo, la así llamada posmodernidad no es un mito en el sentido estricto de la palabra, sino una creencia, una propuesta filosófica tan frágil como cualquier otra, que los consumidores de ideas han comprado más pronto de lo que se esperaba. Los usuarios de conocimientos la han adoptado con la misma rapidez con la que se adquieren los conocimientos que sirven (corregidos y aumentados, bien puestos al día). En un tiempo se dijo que los conocimientos eran

verdaderos porque servían al proletariado, ahora parece imponerse la idea de que son conocimientos verdaderos los que sirven para la vida. Bueno, una teoría como la de la posmodernidad se adopta pronto y se pone de moda o al revés, cuando hay pocas ideas para escoger y debido a que se tienen muchas ganas de vivir conforme a lo nuevo (según el actual, quién sabe si posmoderno, afán de novedades).

Ahora con la posmodernidad sucede como con el existencialismo. ¿Lo recuerdan? Todo el mundo tenía que haber leído por lo menos un libro existencialista y era necesario contar con su existencialista preferido (pudiéndose uno liberar de esta obligación solamente si se había hojeado ya, tan de pasada como fuera el caso, algún escrito de Nietzsche o de Herman Hesse). El propio Sastre nos contó en su famosa conferencia, en la que explicaba de qué modo el existencialismo era un humanismo, la anécdota de que una señora, después de advertir que había dicho una fea palabra, tal vez no tan mala como una palabrota, confesó espontáneamente que sin duda estaba volviéndose existencialista.

¿No estaremos volviéndonos posmodernos? Pero fíjense ustedes en lo verdaderamente grave: decimos que somos posmodernos con la misma seriedad que nos permitiría hacerlo la posesión de una verdadera conciencia de la historia, de nuestra historia. Los griegos del siglo de Pericles no sabían que vivían en “el siglo de Pericles”. Pero hoy con la misma trivialidad o ingenuidad extrema con la que alguien podría decir que se va a la guerra de los cien días solemos decir que somos posmodernos. Y todo va junto con pegado. Parece como si el tiempo fuera *nuestro tiempo*. Como si ya supiéramos cuáles son las fuerzas que mueven la historia. Como si lo entiéramos realmente. Como si ya fueran totalmente inútiles los esfuerzos de Hegel y Marx y otros. Como si hubiésemos hallado la clave de la historicidad de nuestro ser, y supiéramos decir *cuándo ha acabado una época y cuándo ha empezado otra*, cuándo y por qué razón decidimos dejar de ser de un modo y comenzar a ser de otra manera. Pero ¿podemos tomar en serio las divisiones superficiales o artificiales que los historiadores, con mayor o menor tino, establecen ahí donde piensan haber detectado el sentido real y profundo de esos cambios radicales de nuestro propio ser que dan lugar a una forma histórica de vida y al espíritu de una época? Podemos hacerlo, pero no tan en serio como para decidir con base en ellas el sentido de nuestra vida. No sabemos cuál es el signo de las nuevas realidades. Lo averiguamos, casi siempre, mucho tiempo después. Tal vez, para no aterrarnos frente al hecho de que vemos muy borrosamente los perfiles de nuestra vida actual, estamos dispuestos a creer cualquier cosa.

Decir que somos posmodernos es algo así como afirmar que somos adultos sin tener idea de la adolescencia. No sabemos qué es la posmodernidad. ¿Y por qué razón no lo sabemos? Digan lo que digan, y le pese a quien le pese, sencillamente *porque no sabemos todavía qué es la modernidad*. Ignoramos aún lo que ahí comenzó, lo que con ella acabó, y sobre todo, lo que con ella se nos ha venido encima, casi sin darnos cuenta, por ver sólo la figura borrosa de una sombra amenazadora y enigmática cuyos múltiples e indefinidos rostros nos muestran ora la tecnología y el utilitarismo, ora el pragmatismo y el fin de las alternativas, la indiferencia o falta de eticidad, la deshumanización del

hombre, y entre el despliegue generalizado de la arbitrariedad, el desvanecimiento de muchas ilusiones. ¿Podemos negar que la desilusión y la confusión son los factores principales de la experiencia común en nuestros días? Y tampoco sabemos, por supuesto, si eso se acabó, y si de veras ha comenzado ya algo nuevo.

Kant ofreció, en 1784, de una manera muy clara una respuesta a la pregunta ¿qué es la Ilustración?⁹ : *Sapere aude!* ¡Atrévete a saber! se convirtió en el lema de la Ilustración. En alguna ocasión, parafraseando la idea del filósofo alemán en la forma, pero cambiando el contenido, dijimos lo siguiente:

La posmodernidad es la salida del hombre de su auto culpable soledad. Soledad es la incapacidad radical de vincularse consigo mismo, con los demás, con la naturaleza y con la divinidad. Autoculpable es esta soledad cuando la causa de la misma no es la divinidad, sino la decisión extremadamente arrogante con la cual prescindimos de lo que no es nuestro propio yo, creyéndonos autosuficientes y completos en nosotros mismos. ¡Atrévete a vincularte auténticamente consigo mismo, con los demás, con la naturaleza y con la divinidad para que seas el hombre que puedes llegar a ser! es pues el lema de la posmodernidad¹⁰.

Y aquí entra lo que a Sor Juana se le revela claramente en su sueño y lo que podría haber dado paso a una modernidad que desafortunadamente no pudimos vivir (por varias razones, que no podemos ahora examinar, pero sobre todo porque la modernidad no fue nuestra porque no fue nuestra la historia europea, a la que sin embargo, pertenecemos como Nueva España). Una modernidad que se hubiera preocupado más por el ser que por el saber:

¿Qué loca ambición nos lleva
de nosotros olvidados?
Si es para vivir tan poco,
¿de qué sirve saber tanto?¹¹

Una modernidad cuyo ideal de saber está emparentado más con lo mejor de la vida, que con lo mejor de la razón:

No es saber, saber hacer
discursos sutiles, vanos;
que el saber consiste sólo
en elegir lo más sano

(pp. 6-7).

Esta modernidad, claro, es de signo opuesto a la que inauguran Bacon y Descartes, puesto que, haciendo votos por un auténtico afán de saber, Sor Juana no está deslumbrada por la posibilidad de una conveniente alianza entre saber y dominio. *El Sueño* de Sor Juana se opone a la ambición de dominio que da fuerza al programa del filósofo inglés (*Novum Organum Scientiarum*, 1620) y del francés (*Discours de la*

méthode, 1636). Bacon cree que la meta verdadera y legítima de la ciencia no es sino la de dotar a la vida humana de nuevos inventos y posesiones, nuevos poderes, habilidades y beneficios¹². La modernidad de Descartes está movida por un afán similar. Descartes dice que escribe en francés y no en latín porque quiere que lo lean los que acostumbran guiarse por su propia razón y no los que sólo leen libros antiguos¹³. En otras palabras: para el saber, basta con el presente, no hace falta el pasado. Ahora bien, si para guiar nuestras costumbres cada uno puede confiarse a su propia razón o atenerse a una moral provisional¹⁴, en cambio hay conocimientos en los que no podemos darnos el lujo de prescindir de la razón, porque tales conocimientos sirven para vivir:

Mais, sitôt que j'ai eu acquis quelques notions générales touchant la physique, et que, commençant à les éprouver en diverses difficultés particulières, j'ai remarqué jusques où elles peuvent conduire, et combien elles diffèrent des principes dont on s'est servi jusques à présent, j'ai cru que je ne pouvais les tenir cachées, sans pécher grandement contre la loi qui nous oblige à procurer, autant qu'il est en nous, le bien général de tous les hommes. Car elles m'ont fait voir qu'il est possible de parvenir à des connaissances qui soient fort utiles à la vie, et qu'au lieu de cette philosophie spéculative, qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connaissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connaissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la Nature¹⁵.

Según Descartes, seremos dueños del mundo cuando nos apoderemos de él prácticamente. Si a Descartes se le hubiese ocurrido responder a la pregunta ¿qué es la modernidad?, lo hubiera dicho, no en latín sino en francés: *¡Atrévete a ser el amo!* Esto es la modernidad: el uso del saber para el dominio del mundo. Y así la describió Heidegger en el siglo XX: “La época que llamamos modernidad se caracteriza porque el hombre se convierte en medida y centro del ente. El hombre es lo subyacente a todo ente; dicho en términos modernos, lo subyacente a toda objetivación y representatividad, el hombre es *subjectum*”¹⁶. Según Villoro, la caracterización del filósofo alemán es acertada, pero no comienza la modernidad con Descartes sino desde el Renacimiento, porque es en esta época en la que se inicia la transformación del alma en sujeto¹⁷.

Sea como alma o como sujeto, lo esencial del hombre queda fijado en su poder-hacer más que en su poder-ser. Hay que reconocer que la ambición del hombre que se autoconcibe como la medida de todas las cosas es algo que comienza con el sofista griego Protágoras. El pueblo griego, el de la medida y la proporción, el del lema que condena todo exceso (*nada en demasía*), pierde la proporción de las medidas con el nacimiento de la sofística. Contra los sofistas tuvieron que luchar Sócrates, Platón y Aristóteles porque se trataba, como hoy, de salvar la verdad, y de este modo salvaguardar la naturaleza humana (como hoy queremos proteger la naturaleza tratando de impedir su corrupción). Con Descartes, al hombre le pareció más práctico (más “productivo”) irse por los caminos de Dios, bien armado, a diestra y siniestra, con las nociones del método, que prescindir del cuerpo y sus necesidades (como propone Platón) para alcanzar la verdad, liberando el alma de la cárcel del cuerpo, y liberándose así de los afanes prácticos¹⁸.

Eduardo Nicol, en 1982, pone los términos en una alternativa trágica: ¿O Sócrates o Bacon? La filosofía, para Nicol, es *paideia*, pero no educación e instrucción pragmática como la de Bacon, sino auténtica formación del hombre como en Sócrates y Platón:

En términos de *paideia* filosófica, la disyuntiva es: o Sócrates o Bacon. Lo que viene a decir Bacon se repetirá después con otras palabras que se inscriben entre las más significativas de la modernidad: pensar el mundo o transformarlo. El beneficio que de la filosofía creyó prestar en su historia habría consistido en un pensamiento; era el momento de buscar ese otro beneficio que puede obtenerse con una acción transformadora. Pero ¿era posible pensar el mundo sin transformarlo? La filosofía pensaba el mundo para transformar el hombre, y en esta acción radicaba su mundanidad¹⁹.

La modernidad se pone en marcha en cualquier momento en que el afán de dominio domina al que se concibe a sí mismo como dominador. Su comienzo es la sofística, por la relación que establece entre el saber y lo que se puede hacer con las cosas y personas del mundo. Heidegger se hace a sí mismo esta pregunta: “¿Pero no hubo en época de Sócrates un sofista que se atrevió a decir que el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, porque son, de las que no son, porque no son? ¿Acaso esta frase de Protágoras no parece salir de la boca de Descartes?”²⁰. Pensamos que no sale directamente de la boca de Descartes pero que esa misma ambición de dominar la naturaleza natural y la humana aparece *de nuevo* en el planteamiento cartesiano, aunque ya no apoyada en el contexto de la metafísica griega.

La modernidad, pues, cobra realidad con un sueño. “La época moderna puso al hombre en el centro, como fuente del sentido y ordenador del todo, concibió la razón como instrumento para construir al mundo conforme a sus proyectos. Cinco siglos más tarde comenzamos a despertar de ese sueño: ni en la naturaleza ni en la historia ha aparecido ‘el reino el hombre’”²¹. Cuando se habla de la mejor manera de superar la modernidad, la que nace del sueño cartesiano de una ciencia maravillosa, tanto por sus efectos prácticos como por su fundamento supuestamente indudable, es preciso traer a cuento el sueño de Sor Juana. Las dudas en torno a la posibilidad misma del saber y a su sentido para el hombre toman el aspecto de desilusión, desesperanza e incertidumbre que desvanecen la seguridad del proyecto de dominio del mundo que ahí nació. Reaparece entonces la perplejidad que no queríamos enfrentar: si tenemos un lugar propio en el cosmos, si la razón está a nuestra disposición, si podemos saber “con claridad meridiana” o cartesiana, lo que somos nosotros mismos, la divinidad y las cosas de la naturaleza. Y sin embargo, somos responsables de las *intenciones* de nuestros proyectos. Luis Villoro deja la idea totalmente en claro:

La naturaleza del hombre no puede ser del mismo orden que la de las cosas no humanas. Todas las cosas tienen una naturaleza establecida y obedecen a leyes fijas; el hombre, en cambio, puede elegir para sí su propio puesto en el cosmos: su naturaleza es libertad. Esta idea apunta *ya* en el famoso *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico della Mirándola. Desde entonces el hombre es visto como un sujeto autónomo, abierto al mundo, para ser transformado según sus proyectos y su trabajo (p. 15).

No se puede perder de vista, en el texto de Villoro, que el hombre es sujeto ante el que todo puede ser objeto. “No es sólo un ente entre los entes, con un puesto asignado en el todo, sino un centro de actos que pueden dirigirse a todo”. Lo malo, sostenemos, es la intención de los actos. Lo peligroso de la pesadilla en la que se convierte el sueño cartesiano en nuestro mundo contemporáneo consiste en que la intención de dominio nos puede dominar a nosotros mismos *sin que nos demos cuenta*. Dominadores, no sin quererlo, sino sin saberlo. Pero ya encarrerados en el dominio de todas las cosas, la actitud de apoderamiento nos parece lo más natural del mundo. Si ahora pudiéramos introducir una ligera corrección al proyecto de la modernidad que a partir del siglo XVII viene realizándose, modificaríamos un poco el verso de Sor Juana: ¡si es para vivir tan mal, para qué saber tanto!

Si no podemos ser dueños de nosotros mismos, ¿cómo ser dueños de nuestra razón, para poder adueñarnos de la naturaleza? Leamos a Sor Juana:

Pues bien se repetía *mi tímida Razón* : si ante uno sólo de esos objetos, (una fuente, una flor), retrocede el conocimiento y el raciocinio se aparta desalentado: *si* ante una aislada especie particular, vista como independiente de las demás y considerada prescindiendo de sus relaciones, tiene que huir vencido el entendimiento, y la razón asombrada se arredra de tan ardua lucha, que se niega a acometer con valentía porque teme cobarde no comprender jamás ese aislado objeto, o sólo comprenderlo “tarde o mal” (a costa de ímprobos fatigas y con mezcla de errores), ¿cómo podría esa misma flaca razón enfrentarse a todo el conjunto de tan inmensa espantable máquina (o sea la complicada estructura de todo el Cosmos), cuyo tremendo peso incomportable si no estribara en su centro mismo, que es la Omnisapiencia y Omnipotencia de Dios, agobiaría las espaldas de Atlante y excedería a las fuerzas de Hércules, de suerte que el que fue bastante contrapeso del Cielo (cualquiera de estos dos personajes, que sostuvieron en sus hombros el firmamento), juzgaría menos pesada y grave esa mole, que la faena de investigar la Naturaleza...?²²

Pero no se trataría, según creemos, de desilusionarse del saber porque sólo Dios pudiera alcanzarlo o debido a que únicamente Él lo posee de veras. Descartes buscaba un principio indudable para el conocimiento humano, y cuando creyó que lo había hallado, plenamente satisfecho de su descubrimiento, orgulloso (¿nosotros todos somos Descartes, soberbios, dominadores, prácticos y practicones?) se ilusionó de lo que podía hacer con el instrumento del saber, con la razón: no sólo conocer o investigar la naturaleza, sino conquistarla o dominarla: *comme maîtres et possesseurs de la Nature*. En cambio, lo que quiere Sor Juana es advertirnos que con nuestra razón podemos entender mal, entender tarde o nunca entender. Entre la serenidad de estos muros del siglo XVII, compartiendo con sigilo los secretos que todavía pueda haber medio escondidos entre ellos, no está mal que nos lleguen ecos de comprensión auténtica:

Pues si a un objeto solo –repetía
tímido el Pensamiento—,
huye el conocimiento
y cobarde el discurso se desvía;
si a especie segregada

–como de las demás independiente,
 como sin relación considerada–
 da las espaldas el entendimiento,
 y asombrado el discurso se espeluzna
 del difícil certamen que rehúsa
 acometer valiente,
 porque teme cobarde
 comprenderlo o mal, o nunca, o tarde,
 ¿cómo en tan espantosa
 máquina inmensa discurrir pudiera,
 cuyo terrible insoportable peso
 –si ya en su centro mismo no estribara–
 de Atlante a las espaldas agobiara,
 de Alcides a las fuerzas excediera;
 y el que fué de la Esfera
 bastante contrapeso,
 pesada menos, menos ponderosa
 su máquina juzgara, que la empresa
 de investigar a la Naturaleza?²³.

-
1. Sobre la vida de Descartes, véase la obra clásica de A. Baillet, *La vie de Monsieur Descartes* (1961), Les Editions La Table Ronde, Paris, 1941; y en torno a Sor Juana puede leerse con gran placer la edición de Aureliano Tapia Méndez, *Carta de Sor Juana Inés de la Cruz a su confesor. Autodefensa espiritual*, Al Voleo-El Troquel, México, 1993, así como el tomo 5 de las *Obras completas* de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, FCE, México, 1994 y el trabajo de Elías Trabulse, *La memoria transfigurada. Tres imágenes históricas de Sor Juana*, Universidad del Claustro de Sor Juana, México, 1996.
 2. Charles Renouvier, *Descartes*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1950.
 3. Cf. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, p. 17.
 4. Cf. Carmen Beatriz López-Portillo (coord.), *Sor Juana y su mudo: una mirada actual. Memorias del congreso Internacional*, Universidad del Claustro de Sor Juana-UNESCO-FCE, México, 1998.
 5. Cf. R. Descartes, *Discours de la méthode*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, parte IV.
 6. Cf. mi texto “¿Los sueños, sueños son?”, en Sara Poot Herrera (ed.), *Sor Juana y su mundo, una mirada actual*, Universidad del Claustro de Sor Juana-FCE, México, 1995.
 7. Véase la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.
 8. Cf. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Éditions Galilée, Paris, 1986; trad.: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 1994.
 9. Immanuel Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, 1784. Véase el libro de Ernst Cassirer, *Kant, vida y doctrina*, tr. de Wenceslao Roces, FCE, México, 1997, pp. 269 ss.
 10. “Respuesta a la pregunta ¿Qué es la posmodernidad?”, *Revista de Filosofía*, México, XXI, 64 (1989), 78-83.
 11. “Finjamos que soy feliz”, en *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. T. 1: *Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, FCE, México, 1976, p. 8.
 12. Cf. F. Bacon, *Novum Organum en Advancement of Learning*, *Novum Organum*, New Atlantis, Encyclopaedia Britannica, University of Chicago-Great Books, Chicago, 1978.
 13. Cf. Sexta parte del *Discurso*.

14. Sobre la moral provisional de Descartes véase la tercera parte del *Discurso*.
15. R. Descartes, *Discours de la méthode*, ed. cit., sexta parte, p. 84.
16. Martin Heidegger, *Caminos del bosque*, tr. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1995; véase en ese libro “La época de la imagen del mundo”, pp. 83 ss.
17. Luis Villoro, “Filosofía para un fin de época”, en Nora Rabotnikof, Ambrosio Velazco y Corina Yturbe (comp.), *La tenacidad de la política*, UNAM, México, 1995. p. 15.
18. Platón, *Fedón*, 64a ss.
19. Eduardo Nicol, *La reforma de la filosofía*, FCE, México, 1980, p. 58.
20. Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en la ed. cit., p. 83.
21. Luis Villoro, art. cit., p. 19.
22. Sor Juana Inés de la Cruz, *El Sueño*, ed., introd., prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, UNAM, México, 1989.
23. *El Sueño*, ed. cit., vv. 757-780.

EL ACTA DE BAUTIZO DE INÉS, HIJA DE LA IGLESIA DE LA PARROQUIA DE SAN VICENTE FERRER DE CHIMALHUACÁN

Augusto Vallejo de Villa
CONSEJO DE LA CRÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

EN EL AÑO DE 1948 EN LA PARROQUIA DE SAN VICENTE FERRER DE CHIMALHUACÁN, CHALCO, GUILLERMO RAMÍREZ ESPAÑA Y ALBERTO G. SALCEDA LOCALIZARON UN ACTA DE BAUTIZO DE UNA NIÑA A LA QUE SE LE DIO EL NOMBRE DE INÉS, COMO HIJA DE LA IGLESIA, DE FECHA 2 DE DICIEMBRE DE 1648, CUYOS PADRINOS FUERON MIGUEL RAMÍREZ Y BEATRIZ RAMÍREZ¹, ASENTADA EN UNA FOJA YA DESPRENDIDA Y QUE FORMABA PARTE DE UN LEGAJOS DE 314 FOJAS CON REGISTROS DE BAUTISMOS QUE COMPRENDÍAN A LOS AÑOS DE 1615 A 1698. REVISARON EN ESTE LEGAJOS VARIOS REGISTROS DE BAUTIZOS Y TUVIERON UN ESPECIAL INTERÉS EN AQUELLOS QUE CORRESPONDIERAN AL AÑO DE 1651 Y 1652, PUES EL JESUITA DIEGO CALLEJA SEÑALABA EL 12 DE NOVIEMBRE DE 1651 PARA SU NACIMIENTO, ASÍ LO ASENTÓ EN SU BIOGRAFÍA. AL NO ENCONTRAR NINGÚN REGISTRO DESPUÉS DE LA SUBSECUENTE FECHA DE 1651 Y 1652 QUE INDICARA SER DE LA NIÑA JUANA INÉS, LLEGARON A LA CONCLUSIÓN QUE LA ÚNICA ACTA QUE PODRÍA CORRESPONDER A SOR JUANA SERÍA LA DE 1648.

Don Guillermo Ramírez España y Alberto G. Salceda en aquella época callaron su descubrimiento para no opacar y deslucir las fiestas de conmemoración de los 300 años del nacimiento de Sor Juana. Publicaron su hallazgo, en marzo de 1952, en la revista *Ábside*, cuyo director era el Dr. Alfonso Méndez Plancarte. El artículo se tituló: “El acta de bautismo de Sor Juana Inés de la Cruz”, firmado por Alberto G. Salceda con fecha de 29 de septiembre de 1951. Situación que hoy no acontece pues la mayoría de los estudiosos se han adherido a la fecha de 1648.

A mediados del año de 1947 se publica en la UNAM la obra *La familia de Sor Juana Inés de la Cruz*, documentos inéditos con introducción y notas de Guillermo Ramírez España y prólogo de Alfonso Méndez Plancarte. Uno de estos documentos fue el hallazgo del testamento de Isabel Ramírez de Cantillana del año de 1687, donde ella misma se declara:

...he sido mujer de estado soltera y he tenido por mis hijos naturales a doña Josefa María y a doña María de Azuaje y a la madre Juana (Inés) de la Cruz religiosa del convento del señor San Jerónimo de la ciudad de México (p. 17).

Con la premisa de este testamento, se concluía que el poder encontrar un acta de bautismo que fuera de Sor Juana como hija legítima sería imposible, y habiendo nacido

en la hacienda de Nepantla, la jurisdicción a la que pertenecía ésta eclesiásticamente era la doctrina, cabecera y parroquia de indios del convento dominico de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán, Chalco.

El sitio de Nepantla, lugar de su nacimiento, había sido expresado en la biografía de Sor Juana del padre Calleja en la *Fama y Obras pósthumas* editada en el año de 1700², dato que, a mi parecer, así como otros más, fueron proporcionados por Josefa María de Azuaje, hermana de Sor Juana, a don Ignacio de Castorena y Ursúa y éste los transmitió a Calleja³.

Por lo que buscar un acta de una hija de la Iglesia viene a ser tarea bastante difícil. El padre Diego Calleja expresa que el 12 de noviembre de 1651 fue viernes, y para empezar comprobaron los investigadores que éste no cayó en viernes sino en domingo. También los investigadores y autores del artículo aludido señalan que al comenzar su biografía, el padre Calleja empieza así “Quarenta y cuatro años, cinco meses, cinco días y cinco horas ilustró su duración al tiempo la vida de esta rara mujer etc.” Y señalan que don Luis González Obregón se percató de la cuenta; que naciendo un 12 de noviembre de 1651, en realidad vivió 43 años, 5 meses, 5 días y 5 horas. Aquí es donde Calleja nos pone a pensar e intuyo que llegó a saber que Juana Inés nació en 1648 y deliberadamente expresó el año de 1651 para su nacimiento, ya que en su biografía nos dice “veinte y siete años vivió en la religión”, sabiendo entonces que entró de novicia en 1668; pero para este año cumpliría Sor Juana 20 años y para el año de 1669 tendría 21 años, ya sea que se tome el mes de mayo o el de noviembre, como lo explicaré más adelante.

El padre Diego Calleja en su biografía de Sor Juana también nos menciona el lugar en que nace. Es el aposento que llaman la celda en la hacienda de Nepantla, y así lo manifiesta “casualidad, que con el primer aliento la enamoró la vida monástica y la enseñó a que esto era vivir, respirar aires de clausura”. Quien así se expresa para el comienzo de una biografía pide y tiene necesidad de dar vocación temprana, con un noviciado a los 16 años y una profesión a los 17 años, edades mínimas para profesar, ésta fue la razón por la que el padre Diego Calleja cambió la fecha de nacimiento de Juana Inés de 1648 por 1651. El buen jesuita sabía que la vocación religiosa de Juana Inés la tenía ya presente desde los 16 años, aunque ella confiesa que dudó, pero el problema de la dote era en ese momento su mayor obstáculo, ya que el marqués de Mancera⁴, seguramente se lo había comunicado al jesuita y éste le cumplió su deseo en su biografía, corrigiéndole la edad, pero olvidó modificar el día viernes por domingo, así como el conteo de la edad de 44 años tomando la fecha del 12 de noviembre de 1651 por 43 años⁵.

Sor Juana señala en la *Respuesta a Sor Filotea* el mismo dato que extrae Calleja para su biografía, que a los 3 años aprendió a leer. Si se toma la fecha de 1651 aprendió a leer a finales de 1654, si tomamos la de 1648 sería en 1651, para esta última fecha todavía la niña Juana se encontraba en Nepantla, pues esto se confirma por los registros y frecuencia en que su madre, Isabel Ramírez, participó en varios eventos religiosos como madrina o testigo hasta el año de 1654. Y prosigue diciendo en esta carta Sor Juana a Sor Filotea:

Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que dependen las mujeres, oí decir había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en México: y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con insistentes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a México...

Aquí, la niña Juana se nos revela como la campesina que era, pues se refiere a las labores del campo como a sembrar, trillar y, quizás, levantar las cosechas⁶. Además de hacerse cargo de algunos animales de la hacienda, pues a su madre, doña Isabel Ramírez de Cantillana, en varios documentos se le menciona como vecina y labradora del pueblo de Amecameca. En la carta ya citada, ella misma señala que ya de 7 u 8 años, pasado el incidente en que pidió a su madre la enviara a México vestida de varón para poder asistir a la Universidad. Como fue de esperarse, su madre no se lo permitió y continúa expresándose inmediatamente así: “pero yo dediqué el deseo en leer muchos libros, varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos y reprensiones a estorbarlo”.

Este abuelo materno del que habla Sor Juana es el único que pudo conocer a esta corta edad de 6 a 7 años, pues sabemos por documentos referentes a su testamento que murió en el mes de enero de 1655. Si Sor Juana hubiese nacido en noviembre de 1651 cumpliría apenas sus tres primeros años, en ese mismo mes, en el año de 1654, quedándole de vida a don Pedro Ramírez de Cantillana, su abuelo materno, apenas 2 meses para convivir con su nieta que ya sabía leer a los tres años, pues éste murió, como se ha dicho, en el mes de enero de 1655 y en su narración Sor Juana expresa que tenía de 6 a 7 años y no se encuentra en México, pues pide que la manden a la Universidad y pueda estar en casa de unos deudos.

Isabel Ramírez, por la frecuencia en que aparece en los registros parroquiales de Chimalhuacán, se encuentra en la hacienda de San Miguel Nepantla desde 1645 hasta 1653⁷, mismo año en que debió de trasladarse a la hacienda de San Miguel Panoayan con su familia para ayudar en las labores del campo a sus padres (y digo bien pues también esta hacienda estaba dedicada al arcángel San Miguel), con la niña Juana Inés de 4 o 5 años, ya sabiendo leer y escribir, por lo que es de esperarse que éste fue el único abuelo que conoció, y fue durante los años de 1653 y 1654 teniendo de 5 a 6 años de edad. Calleja también menciona que no llegaba a los 8 años de edad cuando compuso una loa para la festividad del Santísimo Sacramento de la parroquia del pueblo de Amecameca. En ésta menciona a su abuela, quien vivió hasta el año de 1657. Si Sor Juana nació en 1651, esta loa la hubiera compuesto de 5 a 6 años de edad; naciendo en el año de 1648 tendría de 7 a 8 años, como dice su biógrafo. Noticia transmitida a Calleja por Castoreña, misma que le contó Josefa María de Azuaje hermana de Sor Juana.

Calleja prosigue su relato y dice: “en edad de 8 años la llevaron sus padres a México a que viviese con un abuelo suyo donde cebó su ansia de saber en unos pocos libros”. Aquí Calleja se ha equivocado y está confundido pensando que el único abuelo que menciona Sor Juana a la edad de 6 o 7 años, mas no a los 8, vivía en México. Bien sabemos hoy en día por documentos (Ramírez España, *op. cit.*) que al único abuelo que pudo haber conocido a esa edad fue su abuelo materno, Pedro Ramírez de Cantillana

quien murió, como ya se ha mencionado, en enero de 1655.

Lo que nos relata Sor Juana es seguramente alguna visita que hizo a México a esa edad. Esto es fácil de deducir porque ella misma lo dice anteponiendo el que ella había leído ya varios libros que tenía el mencionado abuelo de Amecameca y así lo expresa diciendo: “de manera que cuando vine a México se admiraban no tanto del ingenio cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas tenía tiempo para poder hablar”. Esto se debe entender que fue en una visita que Sor Juana hizo a México a la edad de 8 años aproximadamente.

Otra prueba de que Sor Juana nació en 1648 lo confirma el examen en palacio. Tomando esta fecha Sor Juana tendría 17 años, como lo afirmó el virrey marqués de Mancera para el año de 1665, año en que conoció a Sor Juana.

Y si se toma la fecha de 1651, con 17 años, esto hubiera sido imposible, pues correspondería al año de 1668, y para este tiempo Sor Juana está llevando su noviciado en el convento de San Jerónimo. Lo que le valió a Sor Juana entrar a la corte y que fuera conocida por el virrey a través de Fray Francisco Muñiz, fueron la fama de sus conocimientos, los que provocaron aquel examen.

Por último tenemos la información matrimonial en donde Josefa María de Azuaje, hermana de Sor Juana, funge como testigo de su hija María Damiana de Villena para casarse con Martín de Arregui, del 30 de septiembre de 1693. En este documento Josefa María de Azuaje dice tener 44 años, por tanto nació en 1649⁸. Su bautizo podría ser un acta de Amecameca del 29 de marzo de 1649 que dice “bauticé a María hija de la iglesia, fueron sus padrinos Alonso de Ribera y Teresa de Ribera del pueblo de Amecameca, rúbrica fray Diego Núñez”⁹. Hay que tener presente que en la amonestación de su matrimonio del 11 de mayo de 1664¹⁰ con José Sánchez de Paredes, está asentado que ella es natural de Amecameca. Por otra parte, los Ribera se encuentran en relación con la familia Ramírez de Çantillana, por lo que es de esperarse que este registro corresponda a Josefa María. Razón por la que supongo que Juana Inés pudo haber nacido en mayo, basándome en la composición de Sor Juana llamada los ovillejos que dice: “veinte años de cumplir en mayo acaba, Juana Inés de la Cruz la retrataba”.

Se debe tomar en cuenta que si Juana Inés nació un 12 de mayo, como ya lo he expresado otras veces y se bautizó un 2 de diciembre del mismo año, mediando aproximadamente más de seis meses, se debe a que en la temporada de mayo a septiembre el camino de la hacienda de Nepantla a la parroquia de Chimalhuacán, que tenía una distancia de dos leguas, se encontraba intransitable y con los ríos crecidos que no daban oportunidad a que pasaran los caballos o carruajes para llevar a una niña recién nacida a bautizar. Además de que empezaban las labores del campo.

Sólo me resta decir que lo único confiable para llegar a aseveraciones concretas tendrá que ser soportado sobre fuentes primarias documentales.

Por lo expuesto, concluyo que el acta del 2 de diciembre de 1648 de Inés¹¹, hija de la Iglesia, de la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán, municipio de Ozumba, pertenece a Juana Inés Ramírez de Azuaje, posteriormente conocida como Sor Juana

-
1. Esta Beatriz Ramírez es nada menos que la abuela de Sor Juana y no la tía como se ha pensado, pues existen otros registros donde esta abuela aparece como madrina de algunos de sus nietos. La tía Beatriz Ramírez nació en Nepantla en 1633 y tendría 15 años para 1648, además en algunos registros de bautizos de Chimalhuacán se les menciona como madrinas, y la diferencia es que una es nombrada como Beatriz Ramírez, siendo ésta la abuela y la otra Beatriz Ramírez la moza, que es la tía.
 2. Ed. facs., UNAM, México, 1995, p.16.
 3. Se ha pensado siempre que el padre Diego Calleja se carteaba con Sor Juana, pero si analizamos la biografía de Sor Juana hecha por él, veremos que se apoyó en la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, y aquí confundió los tiempos de cuando Juana Inés vino a México. Así también, le adjudica un abuelo que vive en México. La razón por la que los sorjuanistas han pensado en la nutrida correspondencia entre Calleja y Sor Juana, es la famosa elegía anónima que aparece en la *Fama*. Pero Fredo Arias de la Canal, en *La fuentes profanas de "Primero Sueño" y otros ensayos sorjuanistas*, editada por el Frente de Afirmación Hispanista, México, 1998, p.13, sospecha que esto no pudo ser escrito por Calleja y lo atribuye al poeta José Pérez de Montoro, quien falleció antes que la madre Juana Inés de la Cruz, difícil circunstancia ésta. Pero es de tomarse ya en cuenta que esta elegía honestamente no fue escrita por el jesuita Diego Calleja.
 4. Don Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, conoció a Sor Juana a finales de 1664 o principios de 1665, cuando ella tenía 16 o 17 años y fue el que dio los tres mil pesos de dote para que Juana Inés pudiera profesar en San Jerónimo. El documento que avala esta afirmación es una legitimación y limpieza de sangre de un primo hermano de la monja jerónima de nombre José Cornejo Ramírez que se realizó en 1669, información conocida y manejada en copias fotostáticas por varios genealogistas de Jalisco, ya que de este original se hizo un traslado en el año de 1758 en Jalostotitlán, y se encuentra en poder de una familia de Guadalajara.
 5. Apreciando estas anomalías de las fechas que maneja el padre Calleja, porque debemos de seguir creyéndole que Sor Juana nació en el mes de noviembre, pues él quizá sabiendo que era mayo corrió los sesis meses hasta noviembre para hacer el ajuste a la edad y a pesar de todo se equivocó. Como el padre Calleja menciona que tenía ocho años cuando escribió la loa, y era vicario fray Francisco Muñiz, por documentos actualmente sabemos que Sor Juana, habiendo nacido en 1648, y teniendo ocho años de edad, no se encontraba fray Francisco Muñiz como vicario de Amecameca, ni tampoco tomando la fecha de 1651, esto prueba que vivía a esa edad aún en Amecameca y Calleja da la misma edad para hacerla venir a México, otra inconsistencia biográfica del jesuita, por eso he propuesto con cierto fundamento que Juana Inés nació un 12 de mayo de 1648, pues por lo que he expresado y asimismo los documentos demuestran que Calleja falló en los ajustes cronológicos de la edad de Sor Juana, inventando mes, día, año, y podría ser que inclusive la fecha.
 6. Existen documentos de mujeres que enseñaban a las niñas a labrar la tierra desde muy temprana edad, comenzando éstas por lo que se llama "reventar terrones", después de que pasaba la yunta.
 7. La amiga con quien aprendió a leer Sor Juana, por los documentos, puedo afirmar que se encontraba en la región de Nepantla y no en Amecameca como se ha sostenido hasta la fecha. También aclaro que la hermana mayor que Sor Juana acompañó a la amiga fue María y no Josefa María, pues ésta, en un documento, expresa su edad diciendo que nació en 1649, por lo tanto Sor Juana fue la segunda hija de Isabel Ramírez.
 8. Tomando la información matrimonial de Arregui del AGN, vol. 76, exp. 100, foja 377 a 381, donde Josefa María da su edad, se puede concluir que María de Azuaje fue la hermana mayor y su bautizo puede ser un registro del 10 de septiembre de 1646 de la parroquia de Chimalhuacán, donde se bautizó a una niña de nombre María, hija de la Iglesia, y su padrino fue José de Molina del pueblo de Ozumba. Afirmar esto es muy temerario porque esta clase de actas de hijas de la Iglesia pueden incurrir con una gran facilidad en la hominimia al ser atribuidas a una persona en lo particular y más con el nombre común de María, cosa que no sucede con el nombre de Inés. Y en lo referente al documento de la información matrimonial de Martín de Arregui para casarse con doña Damiana de Villena del año de 1693, que se dio a conocer en la revista.

Proceso, núm. 996 del 14 de diciembre de 1995, para esa época, antes de revisar el archivo de Chimalhuacán y rescatar el acta de Sor Juana, tenía yo la idea de que Sor Juana había nacido en 1651, pero conforme fueron apareciendo otros datos que pude cruzar con nuevos documentos, me convencí de que fue en 1648 el año en que nació, y que, efectivamente, esa acta pertenece a la monja jerónima, por todo esto, pido disculpas a Georgina Sabat de Rivers, por inducirla a una posición equívoca, ya he manifestado también antes de haber ido a investigar en la región de Amecameca, Ozumba, Atlatlauca y a otros archivos europeos, me encontraba en una posición muy limitada, razón por la que erré en mi juicio apreciativo referente a la fecha de 1651. Quiero aclarar que si María, Juana Inés y Josefa María, las tres hermanas usaron el apellido Azuaje, irrefutablemente, éstas obedecen a un mismo padre.

9. Archivo parroquial de Amecameca, lib. 1 de bautizos, foja 48. En este primer libro de Amecameca también hay registros de españoles y castas, mezclados con los indios y no, como dijo el padre Méndez Plancarte, que solamente este libro tenía registros de indios.
10. Aclaro también que el año de la amonestación fue el de 1664 con la fecha ya señalada, pero por un error involuntario se dio la fecha de 1662 que es la del comienzo del libro 9 de amonestaciones del Sagrario de 29 de marzo de 1662 a 30 de mayo de 1666, f. 39 v.
11. Se ha dicho que el acta de Chimalhuacán no da el nombre de Juana, pero bien sabemos que para el 22 de diciembre de 1667 en la celebración de la dedicación de la Catedral, el Br. don Diego de Ribera presbítero da a conocer un soneto a él dedicado por doña Juana Inés de Asuaje que imprimió en enero de 1668. Este impreso lo reeditó Salvador Cruz en facsimil en una obra a la que tituló *Juana Inés de Asuaje o Asuage, el verdadero nombre de Sor Juana*, editado en 1995 por la Universidad Autónoma de Puebla. Recordemos que Sor Juana entró de novicia con las Carmelitas el 14 de agosto de 1667 y salió el 18 de noviembre de ese mismo año. Para el 22 de diciembre de 1667 no era novicia en ningún convento por eso se le menciona como doña Juana Inés, esto confirma que al igual que su hermana Josefa María, ella tenía el nombre compuesto de Juana Inés. Además, en la familia Ramírez de Cantillana, la bisabuela materna de Juana se llamó Inés de Brenes o Inés Núñez, según las actas de bautizos y matrimonios que se revisaron en Sanlúcar de Barrameda. Asimismo, otra tía de Juana Inés, hermana de Isabel Ramírez, también se llamó Inés, por lo que se concluye que el nombre de Inés viene por tradición en la familia.
12. En mi *Corpus documental* de Sor Juana daré a conocer todos estos documentos de manera facsimilar con su transcripción paleográfica, además de su interrelación histórica, apoyada en éstos, para que los estudiosos del tema puedan constatar tanto en el facsimilar como en su repositorio correspondiente. Es tiempo de que los sorjuanistas no acepten cualquier aseveración que se haga si no se tiene un soporte documental confiable, el cual no se contradiga históricamente hablando y se pueda fechar en tiempo con base en un análisis diplomático para no ser sorprendidos con documentos apócrifos.

EL AMIGO ESPAÑOL DE SOR JUANA: TALENTOS Y AMBIGÜEDADES DEL PADRE CALLEJA

Jean-Michel Wissmer

*... una vez escriben comedias, saben predicar
y enseñar en ellas sin faltar a las leyes del poema
ni al primor de las tablas. (Ambrosio de Fomperosa)*

CUALQUIER ESTUDIOSO DE LA VIDA Y DE LA OBRA DE SOR JUANA CONOCE AL PADRE DIEGO CALLEJA, AUTOR DE LA PRIMERA BIOGRAFÍA DE LA MONJA-POETA. ESTE TEXTO, *NARRACIÓN DE LA VIDA, Y ESTUDIOS DE LA POETISA*, APARECIÓ EN *FAMA Y OBRAS PÓSTHUMAS* (1700) COMO SEGUNDA “APROBACIÓN” DE DICHO TOMO. SE CONOCE DESDE ENTONCES COMO *VIDA* DE SOR JUANA. GRACIAS A ESTE TEXTO TENEMOS UN EXTRAORDINARIO COMPLEMENTO A LA FAMOSA *RESPUESTA A SOR FILOTEA*.

Hasta aquí, normalmente, el conocimiento del padre Calleja. En realidad, fue mucho más que el biógrafo de la monja más famosa de México. Los sorjuanistas no pueden interesarse solamente por la figura principal, Sor Juana, sino que deben volver la mirada hacia los personajes que la rodearon. Si no hubieran actuado la Condesa de Paredes, Núñez de Miranda, Fernández de Santa Cruz, Aguiar y Seijas, y muchos otros, la monja jerónima no hubiera tenido la misma historia. Si no hubiera estado presente el padre Diego Calleja, tampoco.

Aunque nunca conoció personalmente a la poeta, Calleja fue un testigo privilegiado: fue su corresponsal durante por lo menos 18 años. Esta correspondencia está –hasta hoy– perdida. Pero con las sorpresas de estos últimos años podemos seguir esperando. Si Sor Juana se carteo con muchas personas de los dos mundos, podemos afirmar que sus cartas con Calleja fueron unas joyas que nos encantaría contemplar un día. Un complemento a la correspondencia, también perdida, con la Condesa de Paredes.

Se han dado hasta siete fechas diferentes para el nacimiento de Calleja, siempre en Alcalá de Henares, entre 1627 y 1640. Tampoco se conoce con certeza la fecha de su ingreso en la Compañía de Jesús (¿1662 o 1663?). Fue durante seis años Prefecto de Estudios y de la Congregación de la Inmaculada en el Colegio Imperial de Madrid, y sólo recordaré que el también jesuita Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, fue Prefecto de la Congregación de la Purísima en México.

El Colegio Imperial de Madrid fue una de las instituciones más prestigiosas de esta ciudad¹ que recibió, entre otros, a alumnos tan famosos como Calderón, Lope de Vega y Quevedo, y en el que se solían representar grandes espectáculos teatrales y justas poéticas en honor a los santos jesuitas. El propio Calleja escribió una comedia en honor a San Francisco de Borja con ocasión de la canonización del santo en 1671, y representada precisamente en el Colegio Imperial de Madrid.

Es decir que hablamos de un personaje importante y muy característico de su época. A la vez predicador notable, autor dramático y poeta, resume este posible y feliz casamiento entre Letras y Religión, del que Sor Juana fue un magnífico ejemplo. Al final de su vida, el Padre se retiró a la Residencia de Navalcarnero cerca de Madrid, donde murió el 4 de abril de 1725.

Hablaré primero de los textos de Calleja directamente relacionados con Sor Juana; luego, de sus obras menos conocidas, antes de pasar a un enigma ¡uno más, dirán los sorjuanistas! que nos permitirá volver a la figura de Sor Juana.

CALLEJA Y SOR JUANA

No quiero analizar con detalles la *Vida* de Sor Juana tantas veces comentada. Sólo quisiera recordar algunos puntos importantes. Primero, hay que manejar este texto con precaución ya que su retórica puede conducirnos a conclusiones equivocadas. No faltan las manipulaciones y es obvio el discurso hagiográfico; por eso, no constituye un documento histórico fiable. Tanto como la *Respuesta*, es ante todo un texto literario, que obedece a una retórica perfectamente asimilada y codificada.

A pesar de estos límites inherentes al género y que acabo de recordar, la *Vida* de Calleja es y quedará como una referencia insoslayable para cualquier estudio serio de Sor Juana.

La segunda observación es una evidencia, pero que vale la pena repetir: la *Vida* de Calleja no existe sin la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, texto en el que se basa Calleja para escribir su biografía. Lo dice claramente cuando, hablando de la *Carta Atenagórica*, escribe: “Quien... quisiere ver una cabal satisfacción, lea la *Respuesta de la Madre Juana a la Ilustrísima Philotea*”².

El texto de Calleja reúne las dos leyendas de Sor Juana: 1) la leyenda edificada por la propia monja; 2) la leyenda edificada por sus enemigos –Núñez y Aguiar y Seijas– y en la que Calleja toma consciente o inconscientemente parte.

Para la primera leyenda, vemos que Calleja repite con pocas alteraciones las informaciones dadas por Sor Juana, informaciones a veces poco fidedignas: habla de la “legítima unión” (p. 16) de sus padres, cómo ella elimina la mala experiencia de los tres meses pasados en el Carmelo de San José, hablando solamente del convento de San Jerónimo, no menciona la ruptura con Núñez, y repasa todos los milagros de la niña prodigio que empieza a leer a los tres años de edad, se corta el cabello, y rechaza las golosinas. También, repite lo que he llamado en mi libro³ “la penitencia de las Letras”, es decir, una reinterpretación bastante subversiva de la actitud sacrificial de una religiosa. En Sor Juana, la penitencia se convierte en una dedicación completa a las Letras.

Sin embargo, no fue todo invención y manipulación. Podemos creer en buena parte de esta leyenda ya que la pequeña Juana no fue ni mucho menos una chica que se parecía a otra de su edad. Por ejemplo, Calleja menciona una loa escrita a los 8 años “para una Fiesta del Santísimo Sacramento” (p. 18); pues bien, el investigador Augusto

Vallejo afirma haber redescubierto este texto. Cuando la leyenda se hace realidad...

En cuanto a la leyenda piadosa, ya empieza con su nacimiento en un cuarto de su casa que se llamaba *la Celda*, “casualidad, que con el primer aliento la enamoró de la vida monástica, y la enseñó a que eso era vivir, respirar aires de clausura” (p. 16), escribe Calleja. Es ante todo el final de su vida que transforma contando cómo vuelve a llamar al Padre Núñez, cómo “no corre en la virtud, sino vuela” (p. 34), y cómo se transforma en una perfecta penitente castigando su cuerpo, sacrificando su vida literaria, y luego su misma vida por caridad cristiana.

Ahora bien, el texto de Calleja parece contener un código interno. Detrás de la leyenda, hay un retrato sensible y bastante fidedigno: sabe describir las dudas y angustias de una mujer cuya belleza describe sin falso pudor. Habla de sus contradicciones, repugnancias y conflictos. No intenta hacer de ella más que una religiosa “correcta”:

Veintisiete años vivió en la religión, sin los retiros, a que empeña el estruendoso y buen nombre de extática; mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa, en cuya observancia común guardaba la madre Juana Inés su puesto, como la que mejor... (p. 24).

Cualquier lector puede entender fácilmente que no tiene vocación religiosa ni menos aun cualquier tendencia mística.

Hablando de la entrega de sus libros al final de su vida, nos dice más de lo que parece a primera vista: “dejó algunos [libros] para el uso de sus hermanas, y remitió copiosa cantidad al señor Arzobispo de México” (p. 32). En otras palabras, el Padre Calleja está diciendo que Sor Juana *no* entregó todos sus libros, puesto que conservó algunos en el convento; y “copiosa cantidad” no quiere decir “toda” su biblioteca. Así, al leer entre las líneas, podríamos deducir que Sor Juana había salvado parte de su biblioteca. El recién descubierto Inventario del Conde de la Cortina confirmó este hecho. Sor Juana reconstituyó tal vez una nueva biblioteca después de su simulada “reconversión”, pero esta biblioteca no había sido enteramente devastada.

Sin embargo, la aportación de Calleja es también otra. Tenemos –y es inédito– el punto de vista de la virreina Marquesa de Mancera sobre su relación con Sor Juana en la corte: “La señora virreina no parece que podía vivir un instante sin su Juana Inés” (p. 20), escribe Calleja. De la misma manera, nos da el único testimonio sobre el famoso certamen organizado por el virrey en el que la muchacha triunfó ante cuarenta hombres de Ciencias y Letras. Es evidente que, además de la *Respuesta*, Calleja tuvo otra fuente de información: las cartas de Sor Juana.

La *Elegía* de Calleja que “se halló sin nombre”, y que fue publicada en la *Fama*, completa la *Vida*. Este anonimato le permite hablar con más libertad de la obra profana, sobre todo de los poemas amorosos. Efectivamente, en la *Vida* se concentraba la obra “seria” de la monja, a saber: la *Carta Atenagórica*, la *Respuesta* y el *Sueño*. En su *Elegía* nos describe otra faceta de la monja: “Amores, que ella escribe sin amores; / Amores, que a lo honesto no dan susto: / Aun es fruto moral el de sus flores...”⁴.

La mayor parte de esta *Elegía* está dedicada a su correspondencia con Sor Juana;

ocupa más de la mitad de este poema, describiendo el vaivén de las cartas. Cuenta cómo le llegó a Sor Juana la falsa noticia de su muerte, y cómo, desengañada le escribió “al punto”: “De tanta inundación de enhorabuenas, / Que aun bastarían a resucitarme” (p. 115). Si no supiéramos el contexto de esta correspondencia, podríamos hablar de una verdadera relación amorosa: “yo respondí, esperando cada día / su respuesta, impaciente con la Flota” (p. 114). “Vi una vez su retrato”, escribe, y le impresiona su hermosura que nos describe apasionado. Además, al leer la *Elegía* podemos entender que esta correspondencia estaba escrita en versos, lo que nos da aun más una idea de su calidad, y de la pérdida que representa.

LA OBRA DE CALLEJA

Se puede decir que el Padre Calleja “existe” gracias a Sor Juana, sin embargo, también existe sin ella. Su obra no toda publicada fue muy importante: escribió poesías, comedias, textos de circunstancias, sermones, y participó también en grandes certámenes poéticos. Con él colaboró León Marchante, cuyos villancicos inspiraron tanto a Sor Juana. Se escondió bajo el seudónimo de “Don Jorge de Pinto, clérigo presbítero”; se hizo llamar “un ingenio” o “un ingenio de esta corte”, y sólo a veces aparece su verdadero nombre: el Maestro Calleja, el licenciado Calleja, el Padre Calleja, o solamente Calleja. Fue además confundido con Calderón al que se le atribuyó una obra del Padre: *El Fénix de España, San Francisco de Borja*.

Entre otros textos fueron publicados sus comedias: *Hacer fineza el desayre* (1665 y 1743); *Las dos estrellas de Francia* (1662); y *La Virgen de la Salceda* (1666 y 1745), escritas en colaboración con Marchante, *Talentos logrados en el buen uso de los cinco sentidos* (1700) y evidentemente su famosa *Vida* escrita como Aprobación de *Fama y Obras pósthumas de Sor Juana Inés de la Cruz* (1700).

Existen también varias obras poéticas de gran interés. Un volumen autógrafo llamado *Comedias y poesías del Padre Calleja*⁵ contiene siete comedias religiosas (entre ellas, una dedicada a Santa Catalina), coloquios, diálogos y cerca de 33 poemas, en su mayoría de inspiración religiosa⁶.

Escuchemos al Padre Calleja en su *Renovación de votos* de acentos calderonianos:

Todo, es fábula compuesta,
es una tez coloreada,
una sombra, que no es nada,
es una torre al viento puesta,
y sobre el aire fundada

(f. 400).

A veces deja a los santos para hablarnos más personalmente de la *Soledad interior* o de la muerte. En un bonito *Soneto en alabanza de la Pluma*, describe la pluma del

escritor:

Sólo la pluma que a la fama iguala,
sacada del lugar adonde vive,
vive con mayor fama, y con más nombre,
pues en su natural, sólo del ave
era parte, y aun ahora cuando escribe
es ala con que sube al cielo el hombre
(f. 433).

Las obras teatrales de Calleja corresponden perfectamente al gusto barroco de su época: hay efectos especiales (que incluyen nubes en las que aparecen los santos), y un gran número de actores (hasta cuarenta personajes simbólicos y reales en su comedia *El Triunfo de Fortaleza, o comedia de N.S.D. Ignacio de Loyola*).

Veamos un ejemplo de esta comedia en la que se refleja su gusto por la literatura. Se trata del momento en el que, después de haber sido herido durante la batalla de Pamplona, Ignacio, convaleciente, pide a su criado que le traiga libros para distraerlo:

Criado: ¿Libros? Traeré a Celestina,
a Amadis de Gaula el biejo,
de caballeros espejo,
a la infanta Flor de Lina,
a Don Beleanís de Grecia,
silva de cosas enormes,
a Lazarillo de Tormes,
i deshonra de Lucrecia.
Al caballero del Febo,
Garcilaso de la Vega,
los amores de la griega
con el troyano mancebo.

Ignacio: Tráeme algunos destos presto⁷.

Libros muy profanos que preceden otras lecturas puramente religiosas que anunciarán la conversión de Ignacio.

Gracias a estos ejemplos, creo que podemos captar mejor la personalidad del Padre. Es sin duda un enamorado de la lengua y de la literatura. En *San Francisco Borja* hace decir a un ángel que se dirige al santo jesuita : “Hasta tus hijos escriben / comedias”⁸.

Obviamente, Calleja se inspira en los grandes escritores del Siglo de Oro español que

copia en cierta manera, pero ¿quién no lo habrá hecho? Incluso Sor Juana fue experta en eso. Lo que quiero subrayar no es propiamente su originalidad sino más bien su sensibilidad literaria y la gran calidad de sus versos. Forma parte de estos hombres de la Iglesia hispana que soñaron con el feliz casamiento entre Letras y Religión.

El último libro de Calleja plantea un enigma como a los que nos acostumbró tantas veces Sor Juana. Se trata de *Talentos logrados en el buen uso de los cinco sentidos* publicado en 1700, es decir el mismo año que la *Fama*. En este texto, Calleja explica la parábola de los talentos, y, siguiendo a San Gregorio, compara los cinco talentos con los cinco sentidos.

Recordemos que el tema de los talentos está también en el centro de las reflexiones de Sor Juana en la *Carta Atenagórica*. La monja recibió de Dios muchos talentos, pero se pregunta si fueron prenda o castigo. En Calleja se lee que Dios entregó los talentos al hombre “para negociar su salvación”⁹; en Sor Juana sobresale la teoría de los beneficios negativos: mejor no recibir nada si hay que sufrir tanto por ello.

En Calleja, la reflexión sobre los talentos permite una inesperada crítica de la poesía y del teatro:

...los afectos expresados en estas poesías amorosas son culpas: culpas son, que nuestro enemigo común las fomenta, que la Ley de Dios las prohíbe, y que conducen a una eterna condenación (p. 115).

Tampoco hay piedad para con las comedias:

...pues en ellas se oyen autorizados los ejemplares al arrojo de las locuras: los medios a la torpeza de las solicitudes: la desenvoltura debajo del nombre de fineza... (p. 117).

En el mismo texto defiende a los escritores y poetas *religiosos* como Santa Teresa y San Francisco de Sales y parece rechazar toda literatura que no fuera seria en el sentido espiritual de la palabra. ¿Cómo explicar esta nueva cara de Calleja?

Seguramente se había dejado “seducir” por la personalidad tan fuerte de la monja y le perdonó algunos “pecados literarios”. Es que él mismo tuvo algunos. Por ejemplo, su comedia *Hacer fineza el desayre* es una muy profana comedia pastoral en honor a Venus, diosa del amor...

Pero veo también otra explicación: estos *Talentos* fueron publicados cuatro meses después de la *Fama*. Entre estas dos publicaciones Antonio Alatorre sitúa la composición de un texto que seguramente hirió profundamente al padre Calleja, se trata de una sátira feroz de Luis de Salazar y Castro, un erudito conocido por sus libelos. Esta sátira llamada *El Zurriago contra varias obras de cierto Padre de la Compañía* se burla con ferocidad de toda su producción literaria. Se ridiculiza la afición sorjuanina del Padre que describe: “exhortando a los ingenios de esta corte [de Madrid], para que concurran a la formación de un libro en aplauso de Sor Juana Inés de la Cruz”¹⁰. Salazar cita casi enteramente su *Elegía* que llama “la mayor confusión... de sus locuras” (*id.*)

interrumpiéndola con comentarios irónicos. Se escandaliza de la correspondencia del Padre con Sor Juana que le parece más que ambigua. Al final, una figura alegórica de la Arrogancia se exclama: “No niego que yo incite a la impresión de la Elegía, pero fui mandada de la Ignorancia”¹¹.

¿Cómo podía reaccionar Calleja sino con un texto que corrigiera esta imagen? ¿O es que sufrió presiones o amenazas por parte de su jerarquía irritada por tan sospechosa afición sorjuanina? Todo eso nos recuerda la leyenda piadosa en torno a la “santificación” de Sor Juana, el proceso secreto en contra de la monja y su “reconversión” forzada.

No he podido dar con documentos atestando un proceso en contra de Calleja, pero no sería nada descabellado, ya que sabemos que fueron corrientes, y que, por ejemplo, el propio Núñez de Miranda sufrió uno. Finalmente, estos eventos ocurren durante los mismos años. La *Fama* santifica a Sor Juana, los *Talentos* a Calleja. *La morale est sauve...* Calleja recupera su dignidad. Y en los dos casos se impone el silencio.

A pesar de todo, el Calleja que recordaremos es el autor de la *Vida* y de la *Elegía*. Y tenemos que hacernos una pregunta: ¿por qué ridiculizarlo? Nadie se mete con los que no valen nada. Fue porque era un hombre importante y respetado. Es decir: fue por celos, por esta envidia que tanto persiguió a Sor Juana. El Padre Diego Calleja había sido elegido por la estrella mexicana de la poesía, la Fénix de las letras americanas, como corresponsal privilegiado. Si fue uno de los responsables de la leyenda en torno a Sor Juana, fue ante todo su fiel y apasionado admirador, el confesor de sus penas y sueños, su amigo español.

-
1. Véase José Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, CSIC, Madrid, 1952, t.
 2. *Fama y Obras póstumas*, UNAM, México, 1995, p. 28. Se ha modernizado la ortografía.
 3. *Las Sombras de lo fingido: Sacrificio y simulacro en Sor Juana Inés de la Cruz*, 2ª. ed., Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2001.
 4. *Ibid.*, p. 112. Tanta insistencia en “lo honesto” recuerda el epígrafe de un poema a la Condesa de Paredes en el que se dice que fue escrito “sin deseo de indecencias” (*Obras completas*, ed. de A. Méndez Plancarte, FCE, México, 1988, t. 1, p. 54).
 5. En el texto aparecen fechas anteriores a Calleja; sin embargo, esta obra está incluida en los catálogos de Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1967, t. 7) y en los de J. E. Uriarte y M. Lecina (*Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús...*, Madrid, 1925-1930), así como en *San Ignacio en la literatura* (Madrid, 1983) de Ignacio Elizalde. Todos consideran que fue un error de transcripción, y que se trata de una obra de Calleja.
 6. *Comedias y poesía del Padre Calleja*. BNM, ms. 17-288.
 7. I. Elizalde, *op. cit.*, p. 210.
 8. *Ibid.*, p. 214.
 9. Diego Calleja, *Talentos logrados en buen uso de los cinco sentidos compuestos por el Padre Diego Calleja, de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1700 (BNM, 2/49005), p. 2. Se ha modernizado la ortografía.
 10. Antonio Alatorre, “El Zurriago de Salazar y Castro contra el Padre Calleja, amigo y biógrafo de Sor Juana”, *Literatura Mexicana*, 1995, vol. VI, núm 2, p. 349.
 11. *Ibid.*, p. 358.

LOS VÍNCULOS RELIGIOSOS Y SABIOS EN LOS *EJERCICIOS DEVOTOS* DE SOR JUANA

Grady C. Wray

THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

A VECES OLVIDADA COMO ESCRITORA DE LITERATURA DEVOTA, SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ DEJA UNA OBRA EXTENSA DE ESCRITOS RELIGIOSOS QUE ILUMINAN LA CULTURA DEVOTA DE SU ÉPOCA. ENTRE ESTOS ESCRITOS SE ENCUENTRAN LOS *EJERCICIOS DEVOTOS PARA LOS NUEVE DÍAS ANTES DEL DE LA PURÍSIMA ENCARNACIÓN DEL HIJO DE DIOS, JESUCRISTO, SEÑOR NUESTRO* (1685-¿1686?), UN CICLO DE MEDITACIONES, OFRECIMIENTOS Y EJERCICIOS QUE CONMEMORA LA ENCARNACIÓN DE JESÚS, EL 25 DE MARZO. A TRAVÉS DE UNA SERIE DE VÍNCULOS LITERARIOS, SOR JUANA DELIBERADAMENTE ENCUADRA LOS TEMAS DE LA *MÍSTICA CIUDAD DE DIOS* (1670) DE LA MONJA ESPAÑOLA MADRE MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA (1602-1665). CON LA AUTORIZACIÓN DE LA MADRE ÁGREDA, SOR JUANA Y SUS EJERCITANTES TIENEN LA LIBERTAD DE EMULAR TODAS LAS CUALIDADES DE LA VIRGEN, ESPECIALMENTE SU GRAN SABIDURÍA. ESTE ESTUDIO EXPLORA CÓMO SOR JUANA INCORPORA EL TEXTO DE ÁGREDA EN SUS *EJERCICIOS* PARA SUBRAYAR LA GLORIFICACIÓN DE LA VIRGEN MARÍA COMO MODELO DE SABIDURÍA SUPREMA. ESPECÍFICAMENTE, SOR JUANA HACE USO DEL CONCEPTO DE *IMITATIO MARIAE* Y, LUEGO, ENFATIZA EL PUESTO DE LA VIRGEN EN LOS CIELOS Y LA NATURALEZA QUE LA VIRGEN COMPARTE CON LOS LECTORES DE LOS *EJERCICIOS*.

El título entero de la *Mística* explica mucho: *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva, y medianera de la gracia, dictada y manifestada en estos últimos siglos por la misma Señora a su esclava Sor María de Jesús, Abadesa indigna de este convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda; para nueva luz del mundo alegría de la Iglesia Católica, y confianza de los mortales*¹. Con base en este título sabemos que la Virgen misma le da la autoridad a Ágreda para escribir su vida en cinco tomos representándola como modelo a seguir. Sor Juana expande el tema mariano en sus *Ejercicios* y aclara su explicación de la Encarnación de Jesús con un estudio de la Inmaculada Concepción, o el concepto que María se concibió sin mancha del pecado original antes de la creación del mundo. Sin la Inmaculada Concepción de María, que le provee un vientre puro, la Encarnación de Jesús no habría sido posible. Lo que relata Ágreda de la vida de la Virgen en la *Mística* le da a Sor Juana y a sus ejercitantes la autoridad y la libertad de emular todas las cualidades de la Virgen y la cualidad que más le interesa a Sor Juana es su gran sabiduría.

Es preciso establecer la presencia de la obra de Ágreda en los *Ejercicios* de Sor Juana. En la *Introducción al intento* de los *Ejercicios*, Sor Juana alude a la autoridad de la *Mística* de Ágreda para enfocar las cuestiones de la Encarnación y la Inmaculada Concepción. Un estudio ha sugerido que Sor Juana se refiere a la Madre Jesús de Tomelín en los *Ejercicios*² pero aun este estudio concuerda con los otros que aseguran que Sor Juana también conocía el texto de la monja de Ágreda³. Más aun, si comparamos los escritos de Ágreda con el repaso que da Sor Juana en su *Introducción*, no queda la menor duda de que la *Mística* informa los *Ejercicios* (p. 259).

Un breve repaso de la primera parte del tercer volumen de la *Mística* revela que la Madre Ágreda explora no solamente los primeros días de la historia de la creación en el *Génesis*, sino también describe cuidadosamente los nueve días que preceden a la Encarnación de Cristo en el vientre de María, un vínculo principal a los *Ejercicios* de Sor Juana dado que Sor Juana también repasa los siete días de la creación y se refiere a la Inmaculada Concepción. Los capítulos uno a once de la *Mística* relatan el período preparatorio que María experimenta antes de recibir el título de “escogida para Madre del Unigénito”. Los capítulos uno a seis contienen las secciones de la creación, los capítulos siete a nueve explican la preparación de María, y la Encarnación ocurre en el capítulo once. Así que para Ágreda y Sor Juana, la preparación de María antes de la creación y, por lo tanto, antes de la Encarnación es de suma importancia. En los *Ejercicios*, Sor Juana describe los episodios del Libro III, caps. 1-11 de la obra agrediana:

...la Venerable Madre María de Jesús cuenta los inefables favores que Su Majestad Divina hizo a su escogida y carísima Madre, para prevenirla y adornarla a la grandeza que había de tener, elevándola al inexplicable título de Madre suya. Entre ellos fue mostrarle toda la creación del Universo, haciendo que todas aquellas criaturas la fuesen jurando reina y dándole la obediencia; y después, subiéndola por tres veces al Cielo, siendo la tercera en cuerpo y alma, vistiéndola y adornándola de gloria e incomparable grandeza, cifrando en sus vestiduras la sin par honra y gloria de que había de ser Madre suya: siendo esto notorio a toda la Corte Celestial, menos a la Gran Señora, a quien se ocultó este sacramento hasta la hora feliz en que San Gabriel se lo anunció (*OC*, p. 476).

Cuando Sor Juana menciona el texto de Ágreda, sugiere un propósito dual: primero, le da autoridad femenina a los *Ejercicios* y segundo, recupera un relato español de la Encarnación y la Inmaculada Concepción que incluye los elementos que Sor Juana desarrollará dentro de los *Ejercicios*. Sor Juana encuadrará los temas agredianos para cumplir su propia tarea, es decir, la proclamación de la sabiduría de María.

Inmediatamente después del repaso de la *Mística*, Sor Juana expande la idea de Ágreda y expresa su propio intento y razonamiento por la producción de los *Ejercicios*. Inserta un “yo” con mucho aplomo, y luego, con cuidado, redondea con mucha humildad, siguiendo el estilo de los elementos preceptivos de un prólogo típico (M. P.):

Yo, pues, viendo esto, considerando que nosotros (en cuyo provecho resultó este tan incomparable beneficio) es razón que nos prevengamos a él con algunos devotos Ejercicios para sanear en algo el torpe olvido con que tratamos tan sagrados misterios y tan inestimables finezas, dispuse los siguientes, por dar

alguna norma de que se una la oración de muchos, para que a la sombra y patrocinio de los buenos y justos, sean oídos y tolerados de la Divina Clemencia los malos y pecadores como yo... (OC, p. 476).

Sor Juana se permite examinar algunas de las áreas menos estudiadas de la Encarnación de Cristo. Esto implica que ciertos aspectos de la Inmaculada Concepción no reciban la atención que merecen o simplemente sean olvidados. Cuando incluye una exploración detallada de la Inmaculada Concepción, justifica la incorporación de algunos elementos inmaculistas definidos durante su época, como la sabiduría de la Virgen.

La Virgen María como modelo de sabiduría surge porque en las representaciones de la Iglesia, la Virgen y la Sabiduría se entremezclan como el “pre-eminent type of the bride of God”⁴. Ciertos pasajes bíblicos utilizados para apoyar la Inmaculada Concepción también ayudan a explicar los temas inmaculistas discutidos y reiteran los beneficios de buscar la sabiduría. El séptimo y el octavo capítulos de la *Sabiduría* vinculan a la Virgen con la sabiduría; el capítulo 24 del *Eclesiástico* la ubica en el reino celestial; y el octavo capítulo de los *Proverbios* apoya la existencia de la Virgen *ab aeterno* o desde la eternidad, un factor crucial para establecer su pureza y, como resultado, su sabiduría. La presencia de la Virgen antes del tiempo le otorga la posición extraordinaria de existir antes del pecado. Su Concepción sin mancha le suple un alma completamente pura y le hace un símbolo ideal de y un receptáculo para la sabiduría completa⁵. Así, Sor Juana tiene un precedente para incorporar una búsqueda de la sabiduría dentro de una defensa de la Inmaculada Concepción.

Una relación principal entre la *Mística* y los *Ejercicios* se manifiesta con la práctica de la *imitatio*. Casi siempre este concepto se utiliza para explicar la imitación de Cristo (*imitatio Christi*), específicamente su sufrimiento. Aunque Ágreda y Sor Juana siguen sugiriendo la práctica de *imitatio Christi*, modifican el concepto y lo expresan como *imitatio Mariae*. Para Ágreda, la Virgen le imparte su sabiduría al final de cada capítulo de la *Mística* en las secciones tituladas *Doctrina que me dio la Reina del Cielo*. Las palabras de la Virgen explícitamente le imploran a Ágreda que practique *imitatio Christi* tanto como *imitatio Mariae* enfatizando la imitación de la humildad, el dolor y la sabiduría de los dos: Cristo y María (OC, pp. 1-15) Cuando Ágreda repasa los primeros días de la creación, la Virgen reitera que es preciso que Ágreda imite su humildad: “Yo [María] hice con perfección este juicio para ejemplo y doctrina de los mortales, y quiero que tú le hagas *á mi imitación*, y que tu desvelo y estudio sea en ser humilde, con que darás gusto al Altísimo y á Mí”⁶. La Virgen también sugiere que Ágreda imite el dolor que siente cuando ve la falta de una respuesta de la humanidad hacia el amor de Dios y la indiferencia al sacrificio de Cristo:

Quiero, pues, ahora, que tú, amiga mía, seas mi compañera en este dolor (tan poco advertido de los vivientes) que Yo padecí por ellos. Y para que *me imites* en él y en los efectos que te causará tan justa pena, debes negarte y olvidarte de ti misma en todo, y coronar tu corazón de espinas y dolores contra lo que hacen los mortales (*Mística*, pp. 53-54).

Pronto, María le divulga una consecuencia positiva a Ágreda: si Ágreda imita a Cristo, a través de María, puede estar mejor preparada para escribir sobre la alta sabiduría: “Y porque es dificultoso que recibas y escribas tan alta sabiduría, mírame en el Señor, donde á su divina luz meditarás y entenderás mis acciones perfectísimas; *sígueme por su imitación, y camina por mis huellas*”⁷. Finalmente, María pide que Ágreda la imite para recibir, como una mortal, una pequeña porción de la grandeza de Dios o sus “efectos divinos”:

Y por mucho que hayas entendido y trabajado para manifestar los privilegios y efectos que Yo gozaba en la vida mortal, no será posible que alcances todo lo que en Mí obraba el brazo poderoso del Altísimo. Y mucho menos de lo que entiendes podrás declarar con palabras materiales. Advierte ahora á la doctrina consiguiente á la que te enseñé en los capítulos precedentes. *Si Yo fui el ejemplar que debes imitar*, recibiendo la venida del mismo Dios á las almas y al mundo con la reverencia, culto, humildad y agradecimiento y amor que se le debe; consiguiente será, que si tú lo haces *á imitación mía* (y lo mismo las demás almas), *venga á ti el Altísimo para comunicarte y obrar efectos divinos, como en Mí lo hizo*: aunque en ti y en las demás sean inferiores y menos eficaces. Porque si la criatura desde el principio que tiene uso de razón comenzase á caminar al Señor como debe, enderezando sus pasos por las sendas derechas de la salud y vida, Su Majestad altísima, que ama á sus hechuras, le saldría al encuentro (referencia a la Sabiduría 6:15), anticipando sus favores y comunicación; que le parece largo el plazo de aguardar al fin de la peregrinación para manifestarse á sus amigos (*Mística*, pp. 143-144).

Al examinar la influencia del *imitatio* en los *Ejercicios*, encontramos que Sor Juana también enfatiza la imitación de la humildad de María para poder disfrutar de los privilegios especiales de la Virgen en la tierra y también en los cielos. Sor Juana le brinda el *Ofrecimiento* del tercer día a María, y hace hincapié en que sólo con su intercesión puede alcanzar la virtud más honrada: la humildad. Sor Juana pide que María le quite su soberbia, amor propio, vanidad y deseo para el honor de este mundo. Luego, sigue con otro pedido (a la Virgen): “Haced que aquí, *a vuestra imitación* y en obsequio vuestro, nos humillemos, para que allá, en vuestra compañía, seamos exaltados, donde nos gocemos de vuestras honras y privilegios...” (*OC*, p. 484, cursivas mías). Sor Juana también escribe que, “*con vuestra imitación*, favor y ejemplo, le sirvamos en esta vida y le gocemos en vuestra compañía en la eterna...” (p. 499, cursivas mías). Las frases claves en las citas mencionadas se refieren al acto de servir tanto en esta vida como en la vida eterna. Para servir mejor en el mundo terrenal, Sor Juana subraya la importancia de imitar las cualidades de María, algo que cualquier monja buena haría. Así, el proceso de imitar a María puede incluir la imitación de la sabiduría, un atributo tan sobresaliente como su humildad. La búsqueda de la sabiduría llega a ser, tanto para Sor Juana como para sus ejercitantes, una imitación legítima (*id.*)

Hasta este punto hemos observado cómo Ágreda y Sor Juana han modificado el uso del *imitatio*. Ahora, para enfatizar el papel de María que se debe imitar, examinaremos como Ágreda y Sor Juana exploran el puesto y la autoridad de María en el reino celestial. Ágreda pone mucho énfasis en la relación de María con otros seres celestiales, especialmente la Trinidad. Ágreda escribe:

...determinaron las tres divinas Personas que fuese levantada esta criatura [María] al supremo grado de gracia y amistad del mismo Dios, que ninguna otra pura criatura había tenido ni tendrá jamás; y en aquel instante la dieron á Ella sola más que tenían todas juntas. Con esta determinación la beatísima Trinidad se complació y agradó de la santidad suprema de María, como ideada y concebida en su mente divina (*Mística*, p. 73).

Más abajo, Ágreda incluso cita a Dios:

Tú, Esposa mía, eres mi escogida, y hallaste gracia en mi corazón: y así te hago señora de todos estos bienes, y te doy la posesión y dominio de todos ellos, para que, si fueres esposa fiel, como te quiero, los distribuyas y dispenses á quien por tu mano ó intercesión me los pidiere; que para esto los deposito en las tuyas. —Púsole la santísima Trinidad á María nuestra princesa una corona en la cabeza, consagrándola por suprema Reina de todo lo criado, y estaba sembrada y esmaltada con unas cifras que decían: *Madre de Dios...* (p. 90).

Sor Juana trata el puesto de María en los cielos durante los tres últimos días de los *Ejercicios* cuando examina los coros celestiales descritos por San Gregorio Magno. Pero de una manera más sutil vincula a María con la inteligencia celestial. Muestra la relación superior de María respecto a los coros celestiales y su reconocimiento de María como Reina. Sor Juana enfatiza la superioridad de María sobre Adán y su puesto en los cielos donde Dios continúa impartándole la sabiduría celestial a María. Dios le otorga a María las herramientas necesarias para conquistar al Demonio, uno de los papeles de la Inmaculada Concepción:

[Dios] quiso que se conociera que no se estrechaban los privilegios de María sólo al ejemplar de los de Adán en el Paraíso, en ser rey de las criaturas inferiores, sino que el mar inmenso de sus méritos rompía todos los márgenes de la Naturaleza, y que crecían sus espumas a escalar no sólo el Cielo, mas a que se anegasen en él las puras Substancias Angélicas. Subió en espíritu a aquellos alcázares eternos para que los celestiales ciudadanos la diesen la obediencia a aquella reina, cuyo derecho y fueros, tanto, antes, les hizo tomar *las armas intelectuales contra aquel comunero espíritu* que puso con su cisma, en discordia y lid a aquellos tranquilísimos reinos y a aquella pacífica y bien gobernada República de las Estrellas. Fue pues levantada la celestial Princesa a ellos, y adornada por los ángeles de innumerables misteriosas joyas y cifras, que denotaban la dignidad de Madre del Altísimo, jurándola por reina de todos aquellos príncipes eternos y gozando inefables favores de toda la Trinidad Beatísima (*OC*, p. 494, cursivas mías).

Dios adorna a María con una grandeza mucho más allá de la inteligencia angelical, pero María también tiene naturaleza humana. Sor Juana y sus ejercitantes comparten la naturaleza humana de María que les da el poder de perseguir lo que María posee. Por el vínculo de las naturalezas, Sor Juana y sus ejercitantes pueden ocupar un puesto sobre los ángeles. La Virgen hace posible que los simples seres humanos también gocen de la sabiduría:

Nosotros nos gozamos sumamente de la grandeza que gozáis y de vuestra potestad sobre estos tres supremos Coros, y de ver en vos exaltada *nuestra naturaleza* sobre ellos, y de que no sólo gocéis el dominio de las criaturas inferiores e *iguales a vos en naturaleza*, sino que le tengáis sobre las superiores y

puras inteligencias angélicas, solas dignas de ser vasallas de vuestra más que angélica pureza (p. 496, cursivas mías).

En los cielos, María aboga por Sor Juana y sus ejercitantes. Por el alma pura de María y por la naturaleza que comparten Sor Juana y sus ejercitantes con la Virgen, pueden gozar de un vistazo de esa sabiduría.

Sor Juana y Ágreda, dos participantes en un grupo de escritores, artistas y teólogos que promueven la elevación de la devoción mariana, viven y mueren durante un siglo en el cual la promulgación del culto a la Inmaculada Concepción ocupaba los pensamientos de muchos miembros de la sociedad.

Hemos notado cómo el texto de Ágreda, distribuido extensamente, ha informado los *Ejercicios* especialmente con el concepto del *imitatio* y cómo Ágreda y Sor Juana lo modifican en el *imitatio Mariae*. Esta modificación provee un modelo femenino que sus lectores puedan emular. Ya que el *imitatio* se encuentra en los *Ejercicios*, determinamos que todas las cualidades de María, incluyendo la sabiduría, merecen la emulación. Ágreda sigue intensificando el texto de Sor Juana y esto le ayuda a Sor Juana a presentar sus perspectivas de una manera autorizada. El puesto de la Virgen en los cielos y su naturaleza compartida con Sor Juana y los ejercitantes también refuerza su papel como modelo. A través de los *Ejercicios*, Sor Juana incluye cuidadosamente la necesidad de servir en la tierra para poder servir mejor en los cielos, lo cual permite que ella y sus ejercitantes persigan la sabiduría de María que los prepara para su recompensa celestial.

-
1. Herederos de Juan Gili, Barcelona, 1911, 5 ts.
 2. José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, UNAM-IMC, México, 1996, p. 111.
 3. Cf. Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1994, pp. 20-21; J. Pascual Buxó, *op. cit.*, pp. 110-112; Georgina Sabat-Rivers, *Ejercicios de la Encarnación: Sobre la imagen de María y la decisión final de Sor Juana*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 353; Carmen L. Montañez, "La literatura mariana y los *Ejercicios devotos* de Sor Juana Inés de la Cruz", *Revista Iberoamericana*, 61 (1995), p. 625.
 4. Marina Warner, *Alone of all her sex: The myth and cult of the Virgin Mary*, Vintage Books, New York, 1983, p. 247.
 5. *Sap.*, 7, 24-30; 8, 13; 17, 18; *Prov.*, 8, 11-13; 22, 36; *Ecl.* 24, 5-8; 14; 24, 47; así como: Mirella Levi D'Ancona, *The iconography of the immaculate Conception in the Middle Ages and the early Renaissance*, The College Art Association of America in Conjunction with the Art Bulletin, 1957; Frederick G. Holweck, "Immaculate Conception", en *The Catholic Encyclopedia*, The Encyclopedia Press, New York, 1913, pp. 674-681; Sally, Cunneen, *In search of Mary: The woman and the Symbol*, Ballantine Books, New York, 1996; Fredrik Nielsen, *The history of the papacy in the XIXth Century*, E. P. Dutton, New York, 1906; y M. Warner, *op. cit.*, pp. 16-17.
 6. Grady C. Wray, *Spiritual calisthenics: The devotional exercises of Sor Juana Inés de la Cruz*, Diss. Indiana University, 1999, p. 34 (yo subrayo).
 7. *Ibid.*, p. 101; yo subrayo.

ÍNDICE GENERAL

CARMEN B. LÓPEZ-PORTILLO R Y SANDRA LORENZANO

Presentación

MARÍA DE LOURDES AGUILAR SALAS

La naturaleza en Sor Juana Inés de la Cruz

ELECTA ARENAL

Del emblema al poema. Leyendo como una mujer la imagen de la mujer

SUSANA ARROYO HIDALGO

Numerología en el Primero Sueño de Sor Juana

MARIE-CÉCILE BÉNASSY-BERLING

Sor Juana Inés de la Cruz y la feminista Gabrielle Suchon (1632-1703)

VIRGINIA M. BOUVIER

La construcción de poder en Neptuno alegórico y Ejercicios de la Encarnación

MARÍA DOLORES BRAVO ARRIAGA

Las loas de los autos de Sor Juana: los signos de la tolerancia

JESÚS CAÑAS MURILLO

Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz

JENNIFER COOLEY

La sombra fugitiva: Sor Juana y un modelo femenino de la subjetividad

MARÍA JOSÉ DELGADO

“Quien ama de entendimiento, no sólo en amar da gloria”: Lectura y reflexión de algunos indelebles documentos de amor

SALVADOR DÍAZ CÍNTORA,

“Yoqui in tlahuépooh Medea”, o el náhuatl en la obra de Sor Juana

LINDA EGAN

Sor Juana Inés de la Cruz: Un perfecto sacrificio al espíritu de una época. y de una altera ego

MARGO GLANTZ

Sor Juana: los materiales afectos

ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA

Sor Juana hoy

SUSANA HERNÁNDEZ ARAICO

Amor es más laberinto: Fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?

TARSICIO HERRERA ZAPIÉN

De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas

GRACIELA HIERRO PÉREZCASTRO

Sor Juana y la filosofía en la Universidad

VINCENT MARTIN

El *Neptuno* de Sor Juana: una prestidigitación alegórica de letras

ENRIQUE MARTÍNEZ LÓPEZ

La mortificada Sor Juana de 1694 y *The New-York Mirror and Ladies' Literary Gazette* (1823): El cuestionable “abandonar los estudios humanos”

YOLANDA MARTÍNEZ-SAN MIGUEL

Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ

Las mujeres en la vida de Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana

ALINA MENDOZA CANTÚ

Primero Sueño y dos pinturas: supuesto autorretrato de Sor Juana y *Autorretrato con abrigo guarnecido en piel*, de Durero

JOSEFINA MURIEL

La obra de las mujeres en la educación de sus congéneres en la época virreinal

ROSSANA NOFAL

Las tensiones del barroco americano: *Libra astronómica y filosófica* de Carlos de Sigüenza y Góngora

MARIO A. ORTIZ

Euterpe en los conventos femeninos novohispanos

JOSÉ PASCUAL BUXÓ

La imitación de Góngora en el *Sueño* de Sor Juana

MARGARITA PEÑA

“En el abismo de su nada”: Sor Agustina de San Diego, la amiga de Sor Juana

SARA POOT HERRERA

Sobre una loa atribuida a la niña Juana

MARÍA DEL CARMEN REYNA

Intromisión en la clausura

ROBIN ANN RICE

La construcción del mundo dramático en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la

Cruz

VÍCTOR GERARDO RIVAS

La concepción barroca de lo poético en una obra de Sor Juana.

ILIANA RODRÍGUEZ ZULETA

Sor María de la Antigua en la Nueva España de Sor Juana Inés de la Cruz

ANTONIO RUBIAL GARCÍA

La patria criolla de Sor Juana y sus contemporáneos

JUAN MANUEL SILVA CAMARENA

Dos sueños y una pesadilla: la modernidad y el saber en Descartes y Sor Juana

AUGUSTO VALLEJO DE VILLA

El acta de bautizo de Inés, hija de la Iglesia de la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán

JEAN-MICHEL WISSMER

El amigo español de Sor Juana: talentos y ambigüedades del Padre Calleja

GRADY C. WRAY

Los vínculos religiosos y sabios en los *Ejercicios devotos* de Sor Juana



SOR JUANA NO CONQUISTA, SEDUCE; no toma sino atrae, no prorrumpe sino espera, sucumbe y se eleva. La armonía de sus silencios y sonrisas, su búsqueda paciente y subterránea, la confrontación de su alma solitaria, la dimensión de su mirada, la provocación del sueño inconcluso, la noche y la ausencia, la palabra transgresora, posibilitan la presencia de la voz otra. La seducción de Sor Juana es el triunfo de la diferencia y su gozo.

Este libro busca constituirse en un espacio de diálogo, de reflexión para escuchar lo que ella misma nos dice, para interpretarla, para contagiarnos de su presencia, de su ejemplo, de su palabra desde la simpatía entendida como la intuición por la que nos transportamos al interior del otro para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable.

Se han reunido aquí trabajos de algunos de los más connotados sorjuanistas tanto de México como del extranjero, entre los que destacan los aportes, siempre profundos y enriquecedores, de Marie-Cécile Bénassy-Berling, Josefina Muriel, Margo Glantz, Antonio Rubial García, Sara Poot-Herrera, Electa Arenal y José Pascual Buxó, por nombrar sólo a algunos de ellos.

Con aproximaciones que van del análisis histórico al literario, de los estudios culturales a la perspectiva de género, de la erudición más deslumbrante al dato curioso que revela nuevos aspectos de su vida y su obra, este conjunto de textos sabe que sólo una mirada apasionada permite dar cuenta de la pasión —que es a la vez razón y amor por el conocimiento— que marca cada palabra de Sor Juana. Sólo una mirada apasionada permite acercarse a aquello que de inexpresable tiene la verdadera literatura.

Sandra Lorenzano, escritora y crítica literaria, es doctora en letras y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se especializa en arte y literatura latinoamericanos, tema sobre el cual ha publicado numerosos artículos en diversos libros y revistas de circulación nacional e internacional. Es profesora-investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, donde dirige la revista *Signos Literarios*. Organizó la Maestría en Cultura Virreinal en la Universidad del Claustro de Sor Juana y es editora de *Prolija Memoria. Estudios de Cultura Virreinal*. Asimismo, es autora de los libros *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig* y *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura*.

Índice

Presentación	6
La naturaleza en Sor Juana Inés de la Cruz	8
Del emblema al poema. Leyendo como una mujer la imagen de la mujer	18
Numerología en el Primero Sueño de Sor Juana	29
Sor Juana Inés de la Cruz y la feminista Gabrielle Suchon (1632-1703)	36
La construcción de poder en Neptuno alegórico y Ejercicios de la Encarnación	44
Las loas de los autos de Sor Juana: los signos de la tolerancia	57
Los recursos del amor en las comedias de Sor Juana Inés de la Cruz	67
La sombra fugitiva: Sor Juana y un modelo femenino de la subjetividad	84
“Quien ama de entendimiento, no sólo en amar da gloria”: Lectura y reflexión de algunos indelebles documentos de amor	93
“Yoqui in tlahuépocho Medea”, o el náhuatl en la obra de Sor Juana	99
Sor Juana Inés de la Cruz: Un perfecto sacrificio al espíritu de una época. y de una altera ego	105
Sor Juana: los materiales afectos	113
Sor Juana hoy	129
Amor es más laberinto: Fiesta palaciega virreinal, ¿zarzuela parchada?	136
De Abreu Gómez a Méndez Plancarte: entre fantasmas barrocos y ausencias latinas	155
Sor Juana y la filosofía en la Universidad	164
El Neptuno de Sor Juana: una prestidigitación alegórica de letras	170
La mortificada Sor Juana de 1694 y The New-York Mirror and Ladies’ Literary Gazette (1823): El cuestionable “abandonar los estudios humanos”	181

Saberes americanos: subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana	194
Las mujeres en la vida de Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana	209
Primero Sueño y dos pinturas: supuesto autorretrato de Sor Juana y Autorretrato con abrigo guarnecido en piel, de Durero	221
La obra de las mujeres en la educación de sus congéneres en la época virreinal	237
Las tensiones del barroco americano: Libra astronómica y filosófica de Carlos de Sigüenza y Góngora	246
Euterpe en los conventos femeninos novohispanos	252
La imitación de Góngora en el Sueño de Sor Juana	266
“En el abismo de su nada”: Sor Agustina de San Diego, la amiga de Sor Juana	292
Sobre una loa atribuida a la niña Juana	297
Intromisión en la clausura	313
La construcción del mundo dramático en El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz	330
La concepción barroca de lo poético en una obra de Sor Juana.	340
Sor María de la Antigua en la Nueva España de Sor Juana Inés de la Cruz	349
La patria criolla de Sor Juana y sus contemporáneos	361
Dos sueños y una pesadilla: la modernidad y el saber en Descartes y Sor Juana	385
El acta de bautizo de Inés, hija de la Iglesia de la parroquia de San Vicente Ferrer de Chimalhuacán	396
El amigo español de Sor Juana: talentos y ambigüedades del Padre Calleja	402
Los vínculos religiosos y sabios en los Ejercicios devotos de Sor Juana	410

